CAHIERS DU CINÉMA



N° 28 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 28



William Holden (au centre), héros de STALAG 17, film insolite et remarquable de BILLY WILDER d'après la pièce de Donald Bevan et Edmund Trczcinski. (*Paramount,* 1953).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME V — N° 28 — NOVEMBRE 1953

SOMMAIRE

★

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Columbia, Paramount, Cinema Nuovo, Georges Sadoul, Pierre Michaut, Eli Lotar, Germaine Krull, Gaumont Distribution, Franco London Film, Metro Goldwyn Mayer, Artistes Associés, 22 th Century Fox.

Parmi les sommaires de nos prochains numéros nous signalons : Rencontre avec Van Gogh, par Cesare Zavattini, Lettre de province sur une certaine tendance du cinéma français, par François Truffaut, L'Etrange Monsieur Tati, par Barthélémy Amengual, La Vérité Cinématographique, par René Micha, Douglas Fairbanks, par Horace Melon, Essai d'un bilan du cinéma français, par B. S. et à Noël un numéro spécial sur La Femme et le Cinéma.

R. C. Seine 326.525 B.

NOTRE COUVERTURE :



Michèle Morgan et Gérard Philippe dans *Les Orgueilleux*, d'Yves Allégret *(Columbia)*.

"ARRÊTEZ-NOUS TOUS" (1)

(L'Affaire Aristarco-Renzi)



Guido Aristarco

Le jeudi 10 septembre, deux carabiniers en civil se présentèrent au domicile de notre confrère italien Guido Aristarco, historien et esthéticien bien connu du cinéma, ancien rédacteur en chef de la revue CINEMA, et actuellement directeur de la revue CINEMA NUOVO. Il était 7 heures du matin et les deux hommes demandèrent à Aristarco s'il avait reçu l'invitation de la Région Militaire qui lui demandait de se présenter (sans précision de date) « pour des communications ».

— Vous êtes en état de désertion, dit un des carabiniers.

— Et pourquoi ? répondit Aristarco.

— Parce que vous deviez vous présenter à la Région Militaire sans délai.

Or, cette invitation était arrivée la veille dans l'après-midi. Les deux agents prièrent Aristarco de les suivre à la Région Militaire où tout devait être éclairci.

Tard dans l'après-midi, après avoir téléphoné dans différents bureaux de police, Mme Aristarco apprenait que son mari était à la prison militaire de Peschiera.

On a su depuis la raison de cette incroyable arrestation.

Le 1er février, la revue d'Aristarco avait publié une courte synopsis de Renzo Renzi intitulée « L'armata s'agapò », titre qui mélange l'italien et le grec et qui peut se traduire par *L'armée s'enlisa* tout en signifiant « L'armée aime ».

Même sous le fascisme, on n'avait pas osé, en Italie, appliquer le code militaire à des civils, fût-ce à des militaires de réserve. De plus, l'article de cette loi — où l'on parle du Roi-Empe-

(1) Phrase prononcée par Cesare Zavattini lors de la conférence de presse de protestation contre l'arrestation d'Aristarco et de Renzi.

reur — qui a été appliqué pour arrêter Aristarco est en contradiction flagrante avec la constitution actuelle de la République italienne.

La presse italienne a violemment réagi et nous ajouterons à son honneur que le principal adversaire professionnel d'Aristarco, Adriano Baracco, ancien directeur d'Aristarco à CINEMA, a pris violemment et pertinemment sa défense. Une seule voix a osé approuver la mesure ahurissante prise par l'armée italienne (sic), celle de Indro Montanelli qui affiche aujourd'hui des opinions libérales (re-sic), mais qui n'a pas sans doute oublié son passé « impérial », ni son livre sur la conquête d'Ethiopie : « Bataillon érythréen ».

L'énormité de l'arrestation de Aristarco saute aux yeux non pas seulement en se reportant, même superficiellement, aux éléments de droit les plus élémentaires, mais en lisant le texte de Renzi qu'Aristarco s'est borné à publier et dont il a été tenu responsable en tant que directeur de la revue. Ajoutons que Renzo Renzi a été aussi arrêté dans les mêmes conditions, avec la même hypocrisie verbale et qu'il fût, lui aussi, enfermé dans la forteresse de Peschiera.

Le texte que nous allons présenter à nos lecteurs se défend tout seul. Il n'est blessant pour l'Armée Italienne que dans la mesure où l'armée italienne a partagé les responsabilités de Mussolini. Les fascistes eux-mêmes ont avoué depuis longtemps que, dans l'affaire de Grèce, Mussolini était absolument sans excuses. La défense posthume de sa politique nous en dit long sur l'état d'esprit de certains Etats-Majors qui se croient déjà à l'âge de McCarthy. Remarquons, avec Vitaliano Brancati (l'auteur des *Années Difficiles*), qu'un colonel italien *en service* n'a pas été inquiété pour avoir insulté la République italienne alors que deux « militaires » *en congé* sont poursuivis pour avoir mis en doute la gloire de l'armée fasciste !

A l'heure où nous écrivons, Aristarco et Renzi viennent d'être relâchés, mais leur condamnation, respectivement à 7 et à 6 mois avec sursis, n'en demeure pas moins. L'affaire n'est pas close.

Une dernière remarque que personne n'a faite en Italie, ni la défense, ni l'accusation : le titre du « film » de Renzi en lui-même n'impliquait pas une insulte à l'Armée italienne, car en italien « armée » (*armata*) ne signifie pas comme en français l'ensemble des Forces Armées ; pour cela, il y a un mot précis qui est « esercito ». La philologie aurait suffi à vider l'accusation de ses arguments.

Ajoutons que la traduction de l'*Armata s'agapò* ne peut donner une idée exacte de la simplicité, de la dignité et de la mesure du texte original.

N.D.L.R.



Renzo Renzi

Renzo Renzi

L'ARMATA S'AGAPO

(Projet de film)

★

(L'auteur de cette synopsis prévient le lecteur que le film qu'il envisage sera certainement interdit, mais que dans l'Italie libre et démocratique, on lui laissera au moins publier ce texte.)

★

Le film consacré à notre occupation en Grèce pourrait être l'occasion d'un examen de conscience, d'une condamnation de la guerre et en même temps un acte de fraternité envers le peuple grec à l'égard duquel nous avons maintes dettes.

L'action devrait commencer sur les montagnes d'Albanie. *Notre armée*, en dépit de pertes graves, ne réussit pas à venir à bout de la résistance héroïque du petit peuple qu'elle vient d'attaquer. Le Duce en personne vient diriger les opérations, parce qu'il croit à son « étoile ». En fin de compte, les Allemands emportent la décision en prenant l'adversaire par derrière, et nous allons jouer le rôle de vainqueurs sans avoir vaincu. La Grèce est dans un état terrifiant de famine et s'apprête à *subir* le régime d'occupation. De la tragédie des montagnes albanaises au grotesque de notre situation de faux-vainqueurs, on débouche sur l'opérette, puis sur la farce.

C'est ce qui arriva. Le film réalisé comme une comédie, avec un commencement et une conclusion tragiques, devrait décrire notre occupation, pour la caractériser et en tenter une interprétation historique.

Le Haut Commandement responsable de l'initiative de la guerre (pour commencer l'opérette il suffirait de mettre en *musique* le *dialogue sur* la préparation de la campagne en attribuant à son auteur, Mussolini, le rôle de ténor) cherchait à édifier une structure dite « impériale » qui ne pouvait se fonder que sur le prestige militaire des alliés allemands et leurs méthodes de terreur. Les soldats italiens ne « marchaient » pas ; ils ne comprenaient ni l'Empire, ni leur rôle de conquérants. Beaucoup de jeunes officiers, par ailleurs, éduqués dans le fascisme, observaient ce spectacle d'opéra et, incapables de réviser leur jugement dans le sens d'une condamnation de la guerre et de ses origines criminelles, accusaient la *troupe de ne pas* être à la hauteur de sa « mission impériale ». Bref, le fantassin et l'artilleur, incapables de comprendre cette guerre absurde, s'abandonnèrent à un instinct national bien caractéristique : « faire le coq ».

A Nauplia, par exemple, près des villes fortifiées de Argos et de Tirinto, j'ai participé à un cours pour officiers, où on apprenait le « comportement impérial » vis-à-vis de la population : marcher au milieu des rues, ne *jamais*

céder le pas, ne pas fraterniser, avoir toujours raison. En même temps, jour et nuit, les officiers et les soldats s'affichaient avec les femmes grecques qu'on pouvait avoir pour une boule de pain (c'était le tarif). Comme de bien entendu, le pourcentage des hommes atteints de maladies vénériennes était assez élevé. Ils étaient hospitalisés à part, mais la nuit ils « faisaient le mur » pour continuer leurs exercices...

Le principal problème de tout commandement régional était donc « la » maison close. Cependant, l'amour italien, envisagé sur le « plan impérial », était sans limite. Il y eut des mariages selon le rite grec qui furent dissous à la fin de la guerre. La « passion » n'épargnait pas les Etats-Majors. Quand l'un d'eux se déplaça du Péloponèse à l'Epire, la maison close le suivit au grand complet, car tout le monde savait que sa directrice était la maîtresse du commandant. La scène ne manqua pas de ridicule. La colonne, avec les « demoiselles » à sa suite, n'avait pas encore disparu que, déjà, les Allemands arrivaient, vidaient la maison de plaisir, jetant les lits par les fenêtres. Ailleurs, mon supérieur hiérarchique faisait l'amour avec une maman. Il s'agissait de surveiller le bébé pendant l' « opération ». L'ordonnance partait donc en avant-garde et se transformait en bonne d'enfants pour distraire le bébé. La mère, rassurée, enlevait ses chaussures et sortait sur la pointe des pieds rejoindre l'officier parmi les figuiers de barbarie. (J'ai toujours songé qu'un tel épisode pourrait être accompagné par l'air de *L'Elixir d'amour* : « Je ne sais que soupirer »...)

A leur tour, les Grecs exploitaient la situation. S'ils avaient besoin d'un permis, ils envoyaient femmes ou sœurs faire des sourires. Notre point faible en effet avait été vite connu. Dans les trains bondés, où le marché noir s'étalait, les wagons des officiers italiens étaient toujours envahis par des femmes grecques qui, en se donnant en hâte, faisaient passer des valises pleines d'huile et de savon. L'espionnage de l'adversaire avait trouvé dans un peuple entier ses mille Mata-Hari : à tel point que les Anglais étaient au courant de notre « puissance » la plus secrète...

L'amour à part, l'atmosphère des Etats-Majors était assez amusante. Pour assurer la subsistance de la troupe, on avait répandu la culture de potagers et l'élevage des lapins, pour montrer aux gens que nous étions aussi un peuple « rural ». Les colonels et les commandants de la région s'étaient transformés en véritables fermiers dont le plus grand souci était parfois le grillage d'un jardin potager (motif à donner des ordres péremptoires) ou bien la mort imprévue d'un lapin. Entre-temps, des fortifications bâties avec des pierres chancelantes et de la terre allaient s'écrouler sur la tête des soldats au premier coup de canon de l'adversaire. Les uniformes aussi étaient en loques, car peu adaptés au climat, et on voyait souvent des pelotons entiers en guenilles.

Tout autour, le paysage grec. Ce qui frappe le plus dans la Grèce d'aujourd'hui, c'est l'emploi des lettres de l'alphabet qui servit à Homère, à Eschyle et à Hérodote, pour la publicité Dunlop ou Shell ou encore pour servir d'enseigne à un bar. Le paysage grec est plus petit que l'image qu'on s'en fait en lisant les classiques. Mais Pylos garde sa grandeur. De là partaient les convois pour l'Afrique. Il n'était pas rare que l'escorte de torpilleurs rentre au port au bout de quelques heures, car les convois étaient régulièrement coulés, incidents banals à l'époque d'El-Alameïn. Aussi occupés que nous pussions par notre amour des grecques, nous savions tout cela, mais notre opinion publique l'ignorait.

L'opérette eut été facile, voire joyeuse, si elle n'avait caché la violence et les douleurs de la guerre. Le phénomène des partisans grecs se manifesta tardivement. D'abord, le pays fut écrasé par la famine et la défaite, puis il commença à relever la tête. Les formations de résistants, les « andartes », appartenaient à une myriade de regroupements politiques. Dans le Péloponèse, contrairement à d'autres zones d'une plus grande importance stratégique, ils ne furent pas trop gênants. Mais cela suffisait à entretenir une atmosphère fantastique de « guerillas », obligeant nos troupes à des déplacements nocturnes, suscitant de nombreuses alertes sous l'éclatement de mystérieuses fusées, précédant le lancement des parachutistes et les opérations secrètes des sous-marins ennemis qui débarquaient sur les côtes armes et émissaires. Ces déplacements en longues colonnes nous menaient du Golfe d'Arcadie aux montagnes de Corinthe et de Sparte, au milieu des pays perdus où ne vivaient que des pâtres. Dans leurs pauvres maisons, il y avait toujours des photos de

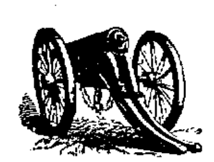
Grecs émigrés en Amérique et qui se souvenaient de leurs familles. Ils avaient un peu l'air de gangsters dans leur façon de s'habiller et ressemblaient beaucoup aux Italiens de *Give us this Day* : la figure solide de tous les émigrants qui font face au malheur. Nous nous intéressions surtout aux réserves d'huile.

Nous n'avons presque jamais suivi l'exemple de la terreur allemande, mais de temps en temps on fusillait quelques otages, en représailles aux attentats des « andartes ». Je me souviens de deux exécutions. La première était celle d'un garçonnet : il était tellement humble et chétif que le commandant du peloton ne s'était même pas aperçu qu'il était devant lui. Avant la décharge, le garçonnet placé contre le mur regarda avec des yeux tristes le commandant du peloton et lui adressa de la main un petit signe de salut. Une autre fois, on devait fusiller deux jeunes otages, Gliaco et Georges. Gliaco était calme, mais Georges tremblait de peur. C'était la nuit, en pleine campagne. Les deux jeunes gens étaient assis sur un banc éclairé par les phares croisés de deux camionnettes. Pour calmer Georges, le prêtre grec lui offrit un verre de vin. Mais Georges ne voulait pas boire. Alors Gliaco intervint et lui dit ces mots dignes de Socrate : « *Pine, Ghiorghio, pame sto calo* » (« Bois, Georges, nous allons vers le beau »). Ensuite ils moururent. Les Grecs savaient mourir. Tout le monde le reconnaissait.

De leur côté, nos soldats, par manque d'organisation, n'avaient jamais de permissions, certains depuis la campagne de France. Ils avaient risqué leur peau en France, puis en Albanie sans voir pendant des années leurs femmes et leurs enfants. Aussi observa-t-on de nombreux cas de suicide. Dans ma zone, en quelques mois, on en compta huit. Les soldats, malgré l'amour, étaient exaspérés. Dans ma compagnie, on tira deux fois sur les officiers. Bien entendu, les tribunaux militaires les condamnèrent à mort et les auraient peut-être fusillés si la guerre ne s'était pas terminée soudain sur une conclusion logique. Le 8 septembre, le régiment dont je faisais partie fut capturé, sans combat, par une compagnie d'Allemands, tandis qu'à Céphalonie se déroulait le seul épisode digne et héroïque de ce triste jour.

Un de mes camarades réussit à fuir dans les montagnes, aidé par la sous-maîtresse de la maison close locale (on voit que le thème de la « maison » a son importance). Un autre troqua son uniforme contre celui d'un dompteur qu'il avait trouvé je ne sais où. Avec sa grande veste rouge, il circulait très fier au milieu des monceaux d'armes amassées en tas, suivi par une cour de bambins grecs. Quand il fallut amener les couleurs, on forma un piquet d'officiers, mais nous ne nous étions pas mis d'accord à l'avance, certains saluèrent avec la main au képi et d'autres se mirent seulement au garde-à-vous : même la dernière cérémonie fut ratée. Puis ceux qui n'acceptèrent pas de collaborer avec les Allemands furent entassés dans des trains, traversèrent les Balkans et allèrent connaître, dans les camps de concentration de Pologne et d'Allemagne, la famine et les privations. Beaucoup moururent. Notre génération se doit de parler de ces choses.

RENZO RENZI



Georges Sadoul



Kome (Le Riz) de Takahide Kyogok.

EXISTE-T-IL UN NÉORÉALISME JAPONAIS

Existe-t-il un « néoréalisme Japonais » ? La nouvelle école a-t-elle apporté depuis 1950 des révélations comparables à celles de l'école néo-réaliste italienne depuis 1945 ? Ces questions peuvent aujourd'hui se poser en Europe, sans, que dans l'état encore fragmentaire de notre connaissance nous puissions déjà y répondre.

Le cinéma japonais est très peu connu en France. On n'a pas projeté depuis trente ans une douzaine de films nippons sur nos écrans. Tout au plus sait-on — assez confusément — que les premiers *Denki Kan* (ou *Théâtres électriques*) se fondèrent à Tokio vers 1905, que la multiplication des salles entraîna bientôt une petite production nationale (parfois commanditée par la firme française Pathé), que le véritable essor du cinéma nippon débuta après 1914, et que la production atteignit bientôt plusieurs centaines de films par an.

La production japonaise est aujourd'hui, en quantité, l'une des premières du monde, puisqu'elle édite en moyenne 200 à 220 grands films par an, durant souvent chacun plus de deux heures. Seules Hollywood et l'Inde produisent davantage. L'énorme production nippone est surtout l'œuvre de cinq grands

producteurs, qui tendent chacun à produire un film par semaine, soit 52 films par an, modelant ainsi leur programme sur celui des Cinq Grands d'Hollywood.

Le plus ancien des *Cinq Grands* japonais, la Shochiku se constitua en 1920 sous la direction du financier Kaoru Osanai. La firme se vante de contrôler 1.510 salles, soit près de la moitié des cinémas existant au Japon (1). Elle paraît tenir dans le pays un rôle comparable à celui de la *Paramount* aux Etats-Unis. Dans une notice publicitaire distribuée au dernier festival de Cannes, la grosse société se présentait ainsi : « *Shochiku, par son capital, ses établissements, ses studios, son personnel artistique et technique s'impose comme guide et comme avant-garde...* Shochiku *grâce à la valeur de ses artistes et à ses moyens matériels produit aisément par an 52 films de long métrage, et 20 de métrage moyen, servant surtout à la formation des artistes et des techniciens. C'est* Shochiku... *qui le premier fit en 1930 un film parlant, intitulé* « Madame et ma Femme ». *C'est* Shochiku *encore qui fit le premier Technicolor en 1951 :* Carmen Rentre au Pays, *qui fit l'admiration des Américains au Japon... De plus la société possède presque la totalité de la formation des acteurs du Kabuki et le magnifique bâtiment, d'un pur style ancien, du Kabuki, universellement connu* ».

To-Ho et *Daiei* sont les plus importants rivaux de Shochiku. Ces firmes sont, elles aussi, productrices, distributrices et propriétaires d'un important circuit de salles (2). La *To-Ho* possède dans son circuit une centaine de très luxueuses salles clefs, situées dans les principaux centres japonais. La firme est dirigée par le financier Ichizo Kobayaschi, magnat de l'industrie électrique, et plusieurs fois ministre, avant et après 1945. La *Toho* ne se contente pas de produire des films. Elle produit aussi pour les music-halls et les grands cinémas japonais de luxueuses revues auxquelles participent plusieurs centaines de girls dont le style paraît se rapprocher curieusement de Broadway, ou des *Folies Bergère...* Les styles Japono-Louis XVI, Gréco-Nippon ou cubisto-oriental des luxueuses salles Toho sont pour un esprit français, assez surprenants...

Si l'on sait que les derniers des cinq Grands, la *Shin Toho* et la *Toeï* possèdent chacune 400 salles, on constatera que les grands monopoles du cinéma japonais contrôlent plus de 3.200 salles sur les 3.600 existant dans le pays (3). Il n'existe donc pas au Japon plus de 400 salles indépendantes Encore 40 d'entr'elles, montrant uniquement des films étrangers, appartiennent-elles à la *Nikkatsu*, qui fut en 1914 maîtresse de la majorité du cinéma japonais, et qui est aujourd'hui bien déchue de sa puissance.

Depuis 1945 les films américains tiennent une grande place sur les écrans japonais. 150 films sont importés chaque année par Hollywood. 400 salles passent exclusivement des films américains ou occidentaux (Angleterre, France, Italie). Mais en revanche un millier de cinémas ne montrent jamais que des films japonais. Les autres (plus de 2.000) donnent des programmes mixtes...

---

(1) Une étude publiée par UNIFRANCE FILM n'attribue à la *Shochiku* que 900 salles.

(2) 700 pour la *Toho*, 800 pour la *Daiei* selon UNIFRANCE FILM.

(3) Le rapport de l'UNESCO PRESSE FILM RADIO n'accorde que 116 salles aux circuits japonais. Mais les chiffres sont en contradiction flagrante avec les chiffres, dix fois supérieurs, donnés par la *Shochiku* et la *Toho*. Nous leur préférons donc les chiffres (ou plus vraisemblablement les ordres de grandeur) donnés par un rapport d'UNIFRANCE FILM.

Une loi limite le nombre des films étrangers importés au nombre des films japonais produits l'année précédente, soit un chiffre compris entre 200 et 220. La France et l'Angleterre — surpassant de loin l'Italie — exportent au Japon une douzaine de films environ chaque année et la popularité de notre production est considérable parmi les milieux intellectuels japonais.



Là où se dressent les cheminées.

Notons enfin que depuis 1945, l'ancien régime de censure a été remplacé par un « *Code de morale du cinéma* » règlementant (un peu à la façon du « *Code de la pudeur* » Hollywoodien) les questions touchant la société, la loi, la religion, l'éducation, la décence, les bonnes manières, etc. L'exportation japonaise était, jusqu'en 1951 limitée aux pays où vit une colonie nippone (Etats-Unis, Brésil, Formose, Indonésie). Le prix de revient d'un film est sensiblement moins élevé qu'en France (30 millions de francs contre 50 chez nous). Les *Cinq Grands* s'assurent enfin l'exclusivité des meilleurs acteurs, scénaristes, opérateurs et réalisateurs par des contrats de longue durée...

★

Ces conditions économiques, fort différentes des conditions italiennes ou françaises, paraissaient peu favorables pour l'éclosion au Japon d'une production indépendante. Depuis 1950 pourtant les coopératives de production, fondées par les réalisateurs, les scénaristes, des compagnies théâtrales, etc., se sont pourtant multipliées. Et c'est l'une d'entr'elles la *Kinday Eliga Kyokai* qui produisit *Les enfants d'Hiroshima*, présenté au dernier festival de Cannes. La coopérative — dont le titre signifie « *Association du Cinéma Moderne* » a été fondée par plusieurs auteurs et techniciens ayant longtemps travaillé aux Studios *Shichoku*, notamment le réalisateur Kimisaburo Yoshimara et le scénariste Kaneto Shindo. K. Yoshimara, qui est depuis longtemps considéré comme l'un des meilleurs réalisateurs japonais a mis en scène pour la *Da-Ei*, en 1951, *Le Roman de Genji*, qui adaptait une



L'amour triste de Carmen, film satirique de Keisuke Kinoshita, réalisé après un séjour en Europe.

ancienne légende féodale, et qui obtint un prix de la photographie à l'avant-dernier Festival de Cannes. On a beaucoup apprécié au Japon les deux derniers grands films de K. Yoshimara : *Les Sœurs de Nishijin* et *Violence* (Boryoku).

Quant à Kaneto Shindo, il est au Japon un auteur de films extrêmement estimé. Il fit ses débuts dans la mise en scène avec *Les enfants d'Hiroshima*, dont il avait écrit le scénario... Son premier film devait être la grande révélation du Festival de Cannes en 1953 — comme en 1946 *Rome Ville Ouverte*.

Pourtant *Les enfants d'Hiroshima* ont peu attiré l'attention publique, au Festival. Le film fut présenté un après-midi, devant un public très clairsemé, où les critiques étaient rares. Aucun film japonais ne figure au Palmarès de 1953 — pourtant assez équitable dans son ensemble. Mais l'œuvre de Kaneto Shindo avait contre elle, un sujet portant à la controverse, une trop grande nouveauté, et une extrême discrétion dans le style, toutes qualités que les Jurys apprécient mal. André Bazin, le remarquait justement dans un récent numéro des *Cahiers* : un Jury même composé de personnalités indiscutables, tend naturellement vers l'académisme, surtout s'il est tonitruant. On récompensa donc à Cannes en 1943 ce *Filet* (El Red) où le Mexicain Emilio Fernandez se caricaturait, mais on oublia *Les enfants d'Hiroshima*...

Le mérite principal du scénario de Kaneto Shindo est d'être, en apparence, aussi « inexistant » que celui du *Voleur de Bicyclette.* Mais le dépouillement de Zavattini n'excluait pas, dans la recherche d'un indispensable moyen d'existence, une série de rebondissements, et une progression dramatique aussi concertée qu'admirable.

Dans *Les enfants d'Hiroshima* il est plus difficile (mais que savons-nous de la conception japonaise du scénario ?) de discerner une dramaturgie concertée. Le scénario peut en définitive se résumer en une phrase : une jeune institutrice, revenant à Hiroshima sept ans après la bombe atomique, y retrouve quelques amis, et ses anciens élèves survivants. Aucun coup de théâtre, aucune péripétie dramatique bien machinée, n'intervient dans cette apparente « tranche de vie »...

Si dépouillé, si nu que soit ce scénario, on lui adressa généralement le reproche de tomber dans le « mélo ». La critique visait surtout le dernier épisode. Un vieil homme, infirme aveugle et mendiant, n'a plus au monde que son petit-fils. L'enfant ne veut pas le quitter pour aller vivre (dans de meilleures conditions) avec la jeune institutrice qui veut l'emmener dans une île de la mer du Japon. Se jugeant un obstacle inutile au bonheur de l'enfant, le vieillard se suicide après avoir mis le feu à sa cahute...

Nous ne vivons pas dans un pays où se pratique traditionnellement le suicide comme moyen de protester ou d'assurer le succès d'une noble cause, mais il n'est pas certain que de tels motifs d'une mort volontaire soient toujours absents de nos faits divers. En tout cas le sacrifice du vieillard, tient dans *Les enfants d'Hiroshima*, une place restreinte, et l'épisode est traité avec une telle discrétion que la mort peut être considérée comme accidentelle.

Evitant en tout cas les coups de théâtre, *Les enfants d'Hiroshima* évitent aussi les effets formels ou sentimentaux, comme la déclamation photographique. Tout l'art est ici dans l'extrême dépouillement, on recherche une expression de style classique, restant toujours *en deçà* de l'événement. Mais une harmonie envoûtante naît de la combinaison des images et des sons... Dans l'introduction, l'institutrice rythme une leçon de gymnastique par des coups de sifflets. L'exotisme ne joue guère ici. Ni le rythme, ni les mouvements ne sont très

différents de ceux des écoles Françaises. Et pourtant cette scène est parfaitement originale dans son art retenu et tendu...

Le montage est dans *Les enfants d'Hiroshima* un des éléments qui contribue à différencier profondément un film, presqu'entièrement réalisé en plein air, de la « tranche de vie » ou du documentaire. Les quelques films japonais que nous connaissions en France, possèdent tous un style de montage très différent des styles américains, européens ou soviétiques. Dans le vase relativement clos des studios japonais, une conception originale du récit par l'image semble s'être créée, dont on retient surtout la souplesse syntaxique, et la plastique très originale. Donnons-en un exemple.

Quand la jeune institutrice arrive à Hiroshima, son premier soin est d'aller se recueillir dans une sorte de terrain vague : l'emplacement de sa maison familiale, qui n'est plus marquée que par une stèle funéraire. Elle évoque alors le jour du 5 août 1945, où tomba la bombe atomique. Ce *flash back* (à la différence des usages occidentaux), refuse les fondus enchaînés, ou toute autre « ponctuation filmique ». C'est un « flash-back » au sens originel de ce terme, c'est-à-dire une suite de retours en arrière très brefs, comparables à des jets de lumière explorant rapidement le passé.

On voit donc, ce jour fatal avant huit heures, la population d'Hiroshima se rendant comme d'ordinaire à son travail. Puis après la bombe, deux ou trois plans, extrêmement courts montrent, ou bien des morts écrasés par les décombres, ou des victimes en lambeaux... Ces dernières images (deux plans très brefs au total) sont particulièrement saisissantes, avec leurs corps à demi nus d'où pendent en lambeaux les vêtements et les chairs, dans un décor de fumée. Toute la grande tradition plastique des estampes japonaises se retrouve dans ces *flashes* quasi instantanés. Et un Européen évoquerait à leur propos Gustave Doré illustrant *l'Inferno*. Ces figures à peine entrevues donnent au film son lyrisme. Leur métaphore visuelle explicite le sens profond des *Enfants d'Hiroshima:* La promenade en apparence banale de la jeune institutrice est en réalité une descente dans les sept cercles de l'enfer, un voyage au bout de l'horreur...

« *Un cérémonial de l'horrible* ». C'est (à peu près) ainsi que Jean de Baroncelli caractérisa le film de Kaneto Shindo. Mais il faut ajouter que l'horreur est (hors ces brefs *flashes*) toujours masquée par le cérémonial, mieux par un tact sans défaillance, mieux encore : par la pudeur...

L'art est ici de tout dire sans jamais élever la voix. S'il était vrai que la litote était la marque du classicisme, ce film serait un film classique. Le cérémonial pudique se précise dès la première visite, dès l'arrivée dans le premier cercle infernal. L'institutrice a retrouvé une ancienne amie, qui professa jadis avec elle à la maternelle. C'est une jeune femme pleine d'entrain et de gaité. En entrant dans sa maison de papier huilé, quelque part en banlieue, on a enlevé comme il convient ses chaussures. On s'est accroupi sur des nattes. Les deux femmes bavardent tandis que fume le thé dans les tasses. Il n'y a que des louanges pour le mari. Mais il est chômeur (parmi des millions d'autres). Le voici qui revient avec sa bicyclette. Le dialogue féminin continue avec son apparente gaîté. La jeune femme pour gagner la vie du ménage est devenue sage-femme. Et puis ils vont adopter un enfant. Elle sait depuis deux ans seulement que les radiations atomiques l'ont rendue irrémédiablement stérile... La bombe de 1945 n'est même pas nommée, mais un premier pas décisif a été accompli dans l'horreur...

Ainsi se poursuivra la quête de l'institutrice. Elle ira rechercher les trois enfants de la Maternelle, seuls survivants indiqués sur une ancienne photographie où *ils étaient nombreux... Et chaque nouvelle* visite l'enfonce dans un enfer strictement quotidien et contemporain. Le 5 août 1945 a beaucoup frappé l'imagination parce que cent mille personnes moururent à Hiroshima ce jour-là. Mais il y a eu depuis (sur une population totale de 440.000 âmes) cent-quarante mille nouveaux décès. Cette mort lente est le sujet du film, dont la pudique retenue s'exprime admirablement dans la dernière sequence...

Le voyage est fini. L'institutrice retourne dans l'Ile heureuse d'où elle est venue, emportant loin d'Hiroshima un *petit enfant insolent et têtu, qui* a déjà oublié la mort de son grand-père. Elle est sur le quai. Elle attend le bateau. Un bruit de moteur. C'est un bombardier qui passe très haut dans le ciel, comme au matin du 5 août 1945... Ce simple bruit fait naître — après un film gonflé d'horreurs — une tension insupportable. Tension sur laquelle Kaneto Shindo se garde d'insister « Tiens un avion », dit le garçonnet. Et les héros s'embarquent...

Ici le dépouillement rejoint véritablement dans l'intensité *émotionnelle* et la pudeur, la dernière scène du *Voleur de Bicyclette...* S'il est prouvé qu'une hirondelle fait le printemps, on peut depuis la présentation à Cannes des *Enfants d'Hiroshima* parler d'un néo réalisme japonais...

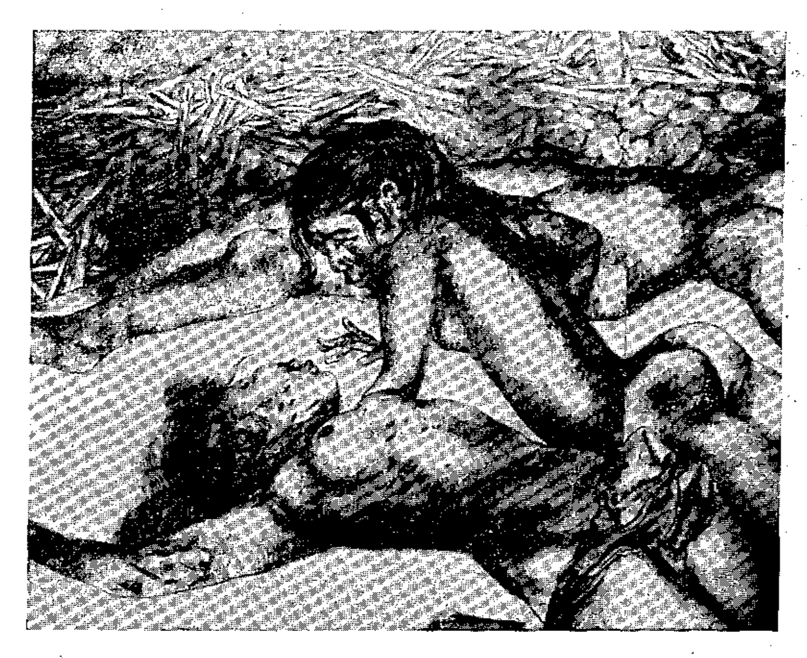
★

Le film de Kaneto Shindo a eu de nombreux homologues au Japon, où la production indépendante a pris depuis trois ou quatre ans une extension considérable, pour réaliser des films prenant (comme le « néo réalisme » italien) leurs sujets dans la vie contemporaine.

La vie contemporaine a toujours tenu dans le cinéma japonais une place considérable, en opposition avec les films — fort nombreux — qui s'inspiraient des anciennes légendes, ou de la vie féodale. Au temps des origines le genre féodal avait constitué la majorité de la production, alors que les rôles féminins étaient encore tenus à l'écran (selon une vieille tradition théâtrale) par des hommes travestis, les *Oyamas.* Le genre féodal prit un nouveau développement après 1930. Pendant la guerre, comme le sabre des samourais tenait une place essentielle dans leur scénario on les appela les *Films sabre,* par analogie avec les films venus d'Amérique (ou inspirés au Japon par Hollywood), qu'on appelait *films revolver,* en raison du rôle qu'y jouaient les armes à feu.

Mon correspondant au Japon, M. Masayoshi Iwabushi (à qui je dois presque toute la documentation de cette étude) écrit à propos de ce genre : « *immédiatement après la guerre les « films sabre », qui avaient la faveur d'une grande partie du public japonais furent interdits, à la réalisation comme à la distribution. Mais après la signature de la paix... les films sabre reprirent leur essor... à un tel point que nous pouvons parfois nous imaginer vivre encore au* XVIII[e] *siècle, par exemple* »...

Le gros succès de *Rashomon,* à l'étranger, contribua à orienter d'avantage encore la production japonaise récente vers les *films sabre.* Le film avait pourtant (on le sait) commencé par passer quasi inaperçu au Japon, où la critique lui avait été peu favorable. Chaque année un jury de critique japonais choisit



Tableaux de la bombe atomique, film réalisé d'après les peintures de Maruki et Akamatsu.

les dix meilleurs films japonais, et ce palmarès jouit d'une grande autorité. *Rashomon* dût s'y contenter du 5e Prix, en 1951...

On ne saurait pourtant appeler véritablement *Rashomon* un *film sabre* si l'on donne à cette expression le sens d'une glorification de l'époque féodale, de ses samourais — et de ses bandits. Le film adapte, on le sait, un roman publié vers 1928 par l'écrivain libéral Akutagawa (qui devait se suicider deux ans plus tard). La date de l'œuvre explique peut-être son « pirandellisme » accusé et un peu naïf. Mais le scénario, situé dans le haut moyen-âge, est fort loin de glorifier la guerre, les samourais et les bandits. Au fur et à mesure que s'avance une enquête déroutante et contradictoire, les héros féodaux traditionnels apparaissent davantage comme des lâches, et des menteurs. Lors du dénouement (dramatiquement assez mal relié au reste du film) un prêtre, après avoir maudit de tels « héros », reprend courage dans l'humanité, parce qu'un bûcheron (cependant coupable de menus mensonges et larcins) recueille un enfant abandonné, victime de la guerre...

Les tendances non conformistes de ce film en apparence traditionnel, on peut les expliquer par le libéralisme du romancier disparu, mais aussi par la personnalité du réalisateur Akiro Kurosawa...

Kurosawa est considéré comme l'un des meilleurs vétérans du cinéma japonais, avec Tadashi Imai, Kimisaburo Yashimura (*Le roman de Gengi*), Kenji Mizogushi (*La vie de O Haru, femme galante*) et T. Kinugasa, dont la France applaudit, vers la fin du muet *Jujiro* (les routes en croix) et qui réalisa récemment un film historique, empreint lui aussi de sentiments généreux, *La légende du grand Bouddha* (Daibutsu) présenté en 1953 à Cannes.

Kurosawa travaillait à la fin de la guerre aux Studios *Toho*, en même

temps que Tadashi Imai, et Fumio Kamei — un jeune documentariste extrêmement doué. Or il se trouva que les studios de la grande société furent pendant trois années durant dirigés par les organisations syndicales de cinéastes. Cette expérience faillit se terminer tragiquement, puisqu'à la fin de 1948 une véritable armée de 2.000 GI et policiers japonais, armée de *mitrailleuses*, de tanks et d'avions, et commandée par les généraux américains Hoffman et Chase, se prépara à donner l'assaut aux bâtiments Toho, alors occupés par les grévistes, et transformés en un véritable camp retranché. Mais toute effusion de sang fut évitée par les grévistes.

Le financier Ichizo Koyabashi put alors reprendre la direction effective de la *Toho*, et la production de la firme reprit son cours « normal ». Mais pendant la période de la gestion syndicale la production s'était beaucoup tournée vers les problèmes contemporains, donnant des films qu'on dit remarquables. En premier lieu, deux films de Kurosawa *Un ange Ivre* (Yoidore Tenshi) et surtout *Un splendide été* (Subarashiki Nichiyobi) qui étudiait la condition et les problèmes de la jeunesse dans le Japon bouleversé d'après-guerre. De son côté Tadashi Imai dirigeait aux studios Toho deux films très remarqués : *Les montagnes bleues* (Aoi Sammyaku) et *Jusqu'à notre prochaine rencontre* (Mata Au Hi Made). L'une des sources du « néo-réalisme japonais » fut ces œuvres de Kurasawa et T. Imai, tournées vers la vie contemporaine, — comme l'étaient d'autre part les documentaires réalisés pendant la guerre par le jeune Fumio Kamei...

Mais le courant « contemporain » ne se manifesta pas qu'à la *Toho* pendant la période de la gestion syndicale. Il paraît avoir eu une influence particulière à la *To Ei* (un des Cinq Grands) qui produisit vers 1948 *Ecoutez les voix de l'Océan* (Hoke Wa datsumi no Koe), un film inspiré par les papiers retrouvés sur les cadavres d'officiers japonais, anciens étudiants morts à la guerre. Le film qu'avait dirigé le réalisateur Hideo Sekigawa eut un énorme succès artistique et commercial, parce qu'il constituait une très vive critique du militarisme qui venait de conduire le Japon à la défaite et à une occupation étrangère.

Le succès d'*Ecoutez les voix de l'océan* contribua à créer un nouveau genre, que M. Iwabushi appelle « anti-militariste » (dans le sens de films critiquant l'ancien militarisme japonais). Sans doute faut-il ranger dans cette catégorie *Dans la Tempête*, qui fut présenté (assez discrètement) à la presse, en 1952, au Festival de Cannes. On y voyait un jeune officier, démobilisé, reprendre ses études à l'Université. Mais il était reconnu, dans une maison de thé, par une prostituée, une Chinoise qu'il avait sauvagement violée pendant la guerre. Bientôt convaincu d'être un criminel de guerre, ainsi que plusieurs de ses anciens camarades, qui prenaient le maquis, le jeune homme se livrait au tribunal, et acceptait la mort, en expiation. Le film avait la qualité d'apporter certains aperçus sur la vie publique et privée du Japon d'après-guerre, mais la réalisation de K. Sahlki était fort médiocre (1).

L'attraction exercée sur un très large public par les sujets contemporains est aussi attestée par un autre film présenté à Cannes en 1953, *Ceux d'aujourd'hui*. Le film a été produit par *Shochiku*, le plus important des *Cinq Grands*.

---

(1) Le développement des films « antimilitaristes » a pu être stimulé par un des articles du *Code de la Morale* régissant la censure au Japon et qui dit : « La guerre, la puissance militaire et la violence seront condamnées ».

Il a été réalisé par Minoru Shibuya, un réalisateur habile et abondant, qui depuis ses débuts, en 1936, dirigea 28 films. On ne peut guère, à notre avis, ranger ce film dans le « néo-réalisme » japonais, car il est évident que la mise en scène (fort experte) et le scénario, ont obéi surtout à des préoccupations commerciales, et cédé souvent au « mélo ». Mais le sujet est intéressant par certains côtés, que résume ainsi la notice publicitaire :

« *A travers la corruption des fonctionnaires (souvent, hélas ! inévitable), on a voulu montrer la marche implacable et certains aspects très sombres de la vie d'aujourd'hui. La jeunesse actuelle pratique sans broncher (sans remords peut-être) la corruption, l'assassinat, l'incendie. Et pourquoi ? Pour un rien, en comparaison des crimes commis, pour secourir le père de la fille qu'on aime, pour sauver une pauvre petite fleur bleue...* »

La fleur bleue » n'est certes pas la meilleure part du scénario, mais le film a le mérite d'entraîner le spectateur dans la vie contemporaine japonaise, et de la montrer sous des aspects assez divers. Un spectateur français (peu informé sur le Japon) découvre donc avec un intérêt constant un bar à l'enseigne française et décoré par un imitateur de Picasso, un jardin public traversé de manifestations d'étudiants, un sanatorium de montagne, une auberge pour rendez-vous galants, installée près d'une cascade, et surtout un ministère, installé dans une sorte de local industriel, et où la corruption règne en maîtresse, comme une chose admise (1).

Les personnages présentent parfois autant d'intérêt que ces décors sociaux. Le héros (corrompu, meurtrier, incendiaire) n'est pas un personnage d'une seule pièce, et sans nuance. Son caractère, assez complexe, est interprété avec un talent réel et le sens des nuances par le jeune premier Ryo Ikebe, fort célèbre au Japon, comme sa partenaire Isuzu Yamada...

Dans le jeu, fort raffiné de ces deux acteurs il est frappant de voir apparaître, surtout aux moments d'une grande intensité dramatique, une mimique évidemment classique, une sorte de déclamation muette très raffinée, issus de l'école Kakibu, dont la firme productrice maintient les traditions. Très frappant aussi est le style du montage, souvent fondé sur l'enchaînement, dans les transitions, de formes plastiques en mouvement, contrastées ou non, mais très composées. Les qualités d'un film (évidemment commercial) sont dues pour une part à un sens certain de la vie contemporaine, et pour l'autre à de grandes traditions nationales, dramatiques et plastiques.

★

Pourtant, dans la mesure où les *Cinq Grands* ont retrouvé, après 1948, leur stabilité et leur équilibre, les cinéastes les plus audacieux se sont trouvés chez eux bridés dans leur liberté d'expression. Ces cinéastes se sont donc tournés vers les productions indépendantes.

Après la reprise en main des studios *Toho*, ses trois principales personnalités, Kurosawa, Tadashi Imai et Fumio Kamei quittèrent la firme, de bon ou mauvais gré. Kurosawa se trouvait alors découragé. Il avait rompu avec ses anciens amis, mais ses films restaient d'inspiration généreuse, et faisaient

(1) Le ministère en question paraît être le ministère de la Reconstruction, dont le titulaire fut pour quelque temps le financier I. Kobayashi, président d'autre part de la société *Toho*. Faut-il voir dans ce détail d'un film *Shochiku* la preuve d'une certaine rivalité entre les Cinq Grands ?

confiance à l'avenir de l'humanité, malgré leurs péripéties souvent fort noires. Le réalisateur se tournait alors surtout vers un raffinement grandissant dans les recherches formelles, dont témoigna son fameux *Rashomon* qui succèda à quatre autres films *Un duel Silencieux* (Shizukanaru Ketto), *Scandale, Un chien perdu* (Nora Inu) et à une adaptation de *l'Idiot* de Dostoiewski (Hahushi). En 1952, Kurosawa revenait aux studios Toho, pour y diriger *Vivre* (Ikiru).

L'autre grand réalisateur de la *Toho*, Tadashi Imai, choisit la voie de la production indépendante, et loin d'estomper son inclination vers les problèmes contemporains, l'accentua. Il fonda la société *Shinsei Eiga* pour laquelle il réalisa, en 1950 *Nous sommes vivants* (Dokkoi Ikiteru). L'accueil du public fut extrêmement favorable et permit à Tadahi Imai d'entreprendre avec une autre société, fondée par le scénariste réputé Yasutaro Yagi *l'Ecole de l'Echo* (Yamabiko Gekko), un film qui racontait la vie des enseignants japonais. Ce film fut vigoureusement appuyé dans tout le pays par le syndicat des instituteurs et remporta un énorme succès commercial. Les deux films de Tadashi Imai donnèrent une impulsion considérable à la production indépendante japonaise. Les sociétés coopératives de cinéastes se multiplièrent, tandis que le réalisateur acceptait d'être engagé par un des Cinq Grands et réalisait pour la To-Ei un film contre le militarisme nippon, *La Tour mémoriale de l'Armée du Lys* (Himeyuri no Toh). Son scénario s'inspire de la vie d'une étudiante d'Okinawa morte au front pendant la guerre, et le film s'inscrit sans conteste dans le courant « néo-réaliste » japonais (1). L'importance de ce courant est si considérable aujourd'hui que le référendum des dix meilleurs films japonais de 1952 comporta trois œuvres « *néo-réalistes* » : *Les enfants d'Hiroshima, l'Ecole de l'Echo* et *Zone évacuée.*

Zone évacuée avait été comme *Nous sommes vivants* produit par la coopérative *Shisei Eiga.* Après son premier succès la firme avait entrepris, au milieu des plus grandes difficultés, *Tempête sur les monts Hakoné,* en s'associant avec la compagnie théâtrale Zenshinza. Le sujet en était (exceptionnellement) historique, puisqu'il se déroulait au XVIIIe siècle. Mais le scénario qui montrait la lutte des paysans pour irriguer les terres, malgré les machinations des féodaux, comportait beaucoup d'allusions au Japon contemporain.

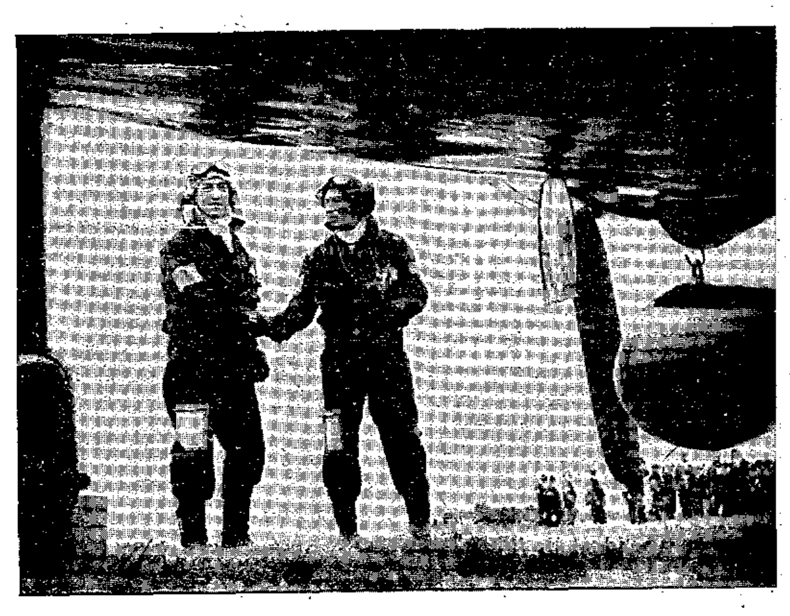
Le réalisateur de ce film, S. Yamameto s'était déjà fait remarquer par *Les plumes ne peuvent mentir,* mais il devait atteindre son premier grand succès avec *Zone évacuée* (Shinku Chitai), où il critiqua un militarisme transformant les soldats en machines à tuer. D'après le scénario et les photographies, très contrastées, le film paraît être fort tragique, et plein d'intensité.

Une autre coopérative, la *Kinuta* permit au documentariste Fumio Kamei d'affirmer ses grandes qualités de metteur en scène, dont il avait déjà donné des preuves dans *Guerre et Paix* (2). Il débuta à la *Kinuta* par *Etre une mère, être une femme,* histoire d'une veuve de guerre, élevant son fils dans un quartier misérable, et avec les plus grandes difficultés. Son second film pour la *Kinuta, la Vie d'une femme mineur* fut en grande partie réalisé dans les charbonnages d'Hokkaido, avec l'appui des syndicats, et le concours effectif de 20.000 mineurs, qui fournirent, pour certaines scènes une figuration bénévole,

---

(1) *La Tour Mémoriale de l'Armée du Lys* avait été sélectionnée à Tokyo par le dernier Festival de Venise. Nous ignorons la raison pour laquelle ce film, dont le succès artistique et commercial a été énorme au Japon en 1952-1953, n'a pas figuré parmi les films projetés au Lido.

(2) Nous ignorons si ce film fut inspiré par le roman de Tolstoï.



Kumo Nagararu Hate Ni (Histoire des pilotes de Kamikaze), film pacifiste de Mioji Yeski.

ou des acteurs non professionnels. Non ne connaissons ce film qu'à travers son scénario et quelques photographies. Mais le jeu de l'actrice Isuzu Yamada paraît être aussi remarquable, que le style de l'opérateur Hanjiro Nakazawa. Les scènes les plus réussies montrèrent l'enterrement de l'héroïne, parvenue au bout d'une longue vie, ensevelie dans les plis d'un drapeau symbolisant l'amitié sino-japonaise. Le film avait auparavant montré l'héroïne chassée de son village en 1932, par la crise économique et le chômage, puis vivre en esclave dans un camp de travail, fraterniser pendant la guerre avec des prisonniers chinois travaillant dans les charbonnages, participer enfin, après 1945, à des mouvements syndicaux et à des grèves dirigées contre de dangereuses méthodes d'extraction.

La vie d'une femme mineur présente une particularité. Son sujet fut l'œuvre du public. En 1951 les compagnies indépendantes organisèrent un concours du meilleur scénario parmi les écrivains non professionnels. Elles reçurent plus de 1.500 récits. Une centaine furent retenus pour le concours, et le Jury prima vingt sujets. Deux jeunes ouvriers des charbonnages, Masaji Ishida et S. Matsuoka, avaient écrit *La Vie d'une femme mineur*, sujet qui fut ensuite adapté par Kento Shindo, le réalisateur des *Enfants d'Hiroshima* et l'un des meilleurs scénaristes japonais.

Kaneto Shindo écrivit également, en s'inspirant d'un fait divers qui avait fait sensation au Japon, *Boycott au Village*, (Mura Hachibu) que produisit la société indépendante *Kindai Eiga Kyokai*. Une fraude électorale avait été dénoncée par une jeune étudiante et sa famille se trouvait par représaille, soumise à un *Mura Hashibu*. L'expression désigne une très ancienne coutume japonaise. La famille qui en est victime est soumise à une rigoureuse quarantaine, qui rappelle par certains traits l'excommunication médiévale; elle se voit privée

du droit à l'eau, au feu, à l'inhumation dans le cimetière, etc. De tels *Hachibus* eurent lieu dans le Japon d'après-guerre, à l'instigation des hobereaux qui gouvernent encore certaines campagnes, ils attirèrent dans les villages la presse, la radio, les actualités filmées et autres moyens d'information moderne contrastant avec ces mœurs féodales. Réalise dans une pittoresque localité accrochée aux flancs du Fuji Yama le film paraît avoir été une réussite. Il marqua les débuts d'un jeune réalisateur, Zenju Imaizumi, dont les premiers pas furent guidés par le vétéran Kimisaburo Yoshimura (*Le roman de Genji*, etc.). Le film où l'héroïne triomphait du *Hachibu* et confondait la fraude, fut édité par la *Kinda Egai* en pleine campagne électorale 1953, circonstance qui contribua à son succès.

Le dernier film « néo-réaliste » japonais, nous n'en connaissons encore que des photographies, qui rappellent par leur intensité *Sciuscia* et l'étonnant film indonésien sur l'enfance abandonnée, *L'Estropié*, couronné en 1952 au Festival de Karlovy Vary.

Le sujet du film japonais *Orphelins-sang-mêlés* (Konketsuji) est ainsi défini par son producteur, Kan Inouye, dans un avertissement au public.

« *Il y a partout au Japon, des soldats étrangers, et partout aussi des enfants de sang mêlé. On les appelle des « G. I. Babies », « des » enfants de l'occupation, etc. Une petite partie d'entr'eux est recueillie par des orphelinats ou des crèches, mais leur immense majorité végète dans un coin des pauvres maisons paysannes, ou dans les taudis croulants des grandes villes, traités comme des calamités vivantes par les préjugés ou le ressentiment de la majeure partie de la population. La plupart d'entr'eux n'ont jamais connu leur père.*

« *Ces sangs mêlés révèlent le secret de leur naissance par la couleur de leur peau, et portent dans leurs yeux toutes les misères de la guerre... Nous avons essayé de montrer les visages simples et francs de ces enfants, leur vie dans les rues des villes ou des villages. Chaque enfant qui paraît dans ce film, nous l'avons trouvé en train de vendre des fleurs aux carrefours, ou pateaugeant dans la boue des villages. Nous avons essayé de comprendre leur cri silencieux témoignant d'une des pires tragédie de ce siècle. Par là, notre film possède un aspect documentaire...* »

Le scénario des *Orphelins sang-mêlés* est dû à une fonctionnaire du Ministère du Travail, Mme Setsuko Takasaki, en collaboration avec Yasutaro Yagi, (qui est, avec Tadashi Imai l'un des meilleurs auteurs de films japonais). Le film a été produit par une coopérative à laquelle participe ce scénariste et son réalisateur Hideo Sekigawa s'est classé avec *Ecoutez les voix de l'océan*, parmi les meilleurs réalisateurs japonais...

★

Les films indépendants de l'école « néo-réaliste » japonaise, qui ne sont encore connus en France que par l'admirable *Enfants d'Hiroshima* sont donc actuellement en plein essor. Ils se situent à l'avant-garde de la production japonaise par la valeur de leur réalisation, comme par la hardiesse de leurs sujets, qui paraît dépasser les plus grandes audaces italiennes. Il se peut qu'Hideo Sekigawa, et surtout Kaneto Shindo tiennent aujourd'hui à Tokio une place comparable à celle qu'occupe à Rome, l'admirable Cesare Zavattini...

Les cinémas d'Orient sont actuellement très mal connus en Europe. Hors *Rashomon*, et deux anciens films présentés avant 1950 par le *Cinéma d'Essai*, le public parisien ignore tout de la récente production japonaise ou chinoise.

Mais à travers divers festivals internationaux (ceux de Karlovy Vary notamment) nous avons pu nous familiariser, de façon plus ou moins fragmentaire, avec les récentes productions indiennes, indonésiennes, japonaises, avec surtout les admirables films chinois produits depuis quatre ou cinq ans... Après la révélation fulgurante du nouveau cinéma chinois (encore totalement inconnu en France) après les essais encore inégaux mais très prometteurs de l'Inde et de l'Indonésie, après les premiers films du « néo-réalisme » japonais, on peut estimer que dans la seconde moitié du siècle les révélations du cinéma pourraient bien venir d'Asie. Ces révélations promettent d'être fulgurantes et d'égaler brusquement les grandes écoles nationales plus anciennes. Ces divers pays sont à la fois très neufs et très anciens, ils possèdent des cultures plus antiques qu'aucune culture européenne, connaissent tout un éveil national, plus ou moins récent, plus ou moins puissant. Dans ces pays asiatiques, que peuple au total plus d'un milliard d'hommes, le cinéma est partout en plein essor mais leurs films ont à peine commencé d'étonner le monde (1).

GEORGES SADOUL.

(1) Cet article avait été écrit avant le dernier Festival de Venise, où le remarquable *Ugetsu Monogatari* (*Contes de la Lune Vague après la pluie*) dirigé par Kenji Mizogushi est venu confirmer l'importance capitale du cinéma japonais contemporain et une certaine influence du « néo-réalisme » sur les sujets les plus fantastiques et les plus légendaires. Mizogushi, auteur de *La Vie d'Oyama* (couronné à Venise en 1952), avait été en 1930, au début de sa carrière, profondément influencé par le cinéma soviétique.

D'autre part à Venise, hors festival, la bouleversante révélation de *Do Bigha Zamin* (*Deux hectares de terre*) par Bimal Roy a placé au tout premier rang le nouveau cinéma indien, avec une œuvre néo-réaliste qui mériterait une longue étude. Oui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, les grandes révélations nous viennent d'Orient.



Boryoku (*Violence*) de Kimishaburo Yoshimura.



Élie Lotar et Joris Ivens pendant le tournage de *Zuydersée.*

Pierre Michaut

JORIS IVENS

(Fin)

A son retour en Hollande et en France, Joris Ivens fut invité à se rendre aux Etats-Unis par la New Film Alliance, pour une série de présentations de ses films. Il emporta *Symphonie industrielle* et *La Jeunesse à la Parole,* baptisé également *La Chanson des Héros,* ou *Komsomol*; et aussi *Borinage* qu'il venait de réaliser « discrètement », avec Henri Storck, pendant une grande grève de mineurs belges (1933). Le film adoptait la formule du reportage rapide et « sensationnel »; il décrivait les conditions de vie étroites des mineurs, opposait le calme des grévistes aux déploiements de la police et de la force armée et montrait les conséquences de la grève, notamment les expulsions des grévistes pratiquées dans les corons sur une vaste échelle, par des équipes d'huissiers soutenus par des gendarmes. La Fédération française des Ciné-clubs n'a conservé de ce film qu'une version tronquée; mais le Musée d'Art moderne de New-York possède la version originale complète. Il emportait également *Nouvelle Terre,* qu'il venait de remanier, en y ajoutant une « conclusion ». Ivens avait présenté cette nouvelle version du film au cours d'une séance organisée à la Salle Pleyel par le groupe de l'Architecture d'aujourd'hui (1934). Cependant la version primitive du film était distribuée « commercialement » par l'Alliance cinématographique européenne (branche française de la Ufa).

Après la scène triomphale de la fermeture de la digue, il nous montrait la mise en culture des premiers sols conquis, le creusement du réseau des canaux d'irrigation et d'évacuation, les premières fermes et villages construits, la vaste ondulation des épis... Mais ailleurs, dans le monde, régnait la crise et le chômage engendrés par la dépression; d'immenses réserves de blé, des stocks de denrées diverses notamment du café, étaient brûlés dans les locomotives ou déversés dans la mer... Pourtant de nombreuses régions du monde souffrent d'une misère et d'une famine endémiques. Cependant on parlait du péril de la surproduction; et c'était pour éviter l'avilissement des prix qu'on immobilisait ou même détruisait ces stocks immenses, qu'on dénaturait chimi-

quement le blé invendable...: et Ivens avait trouvé un fragment d'Actualité montrant M. Rockefeller exposant à des économistes qu'un couple de cochons peut consommer davantage de blé qu'une famille de chômeurs... Ivens s'indignait de ces paradoxes et en soulignait avec rancœur la cruauté. Ce complément fut tourné dans la région de Dampierre qui prêta ses champs de blé, et aussi sur la zone de Saint-Ouen et aux abords des studios de Joinville : les eaux dans lesquelles on déverse les sacs de blé et les jarres de lait sont celles de la Marne et du canal... Cette « conclusion » avait été interdite par la censure française; la copie de *Zuydersée* qu'il nous chargea de déposer, avant son départ, à la Cinémathèque Française — avec une copie de *Pont d'acier* et de *Pluie* — était celle-là même.

Ce voyage aux Etats-Unis fut une sorte de tournée triomphale à travers le monde des amateurs de cinéma; dès les premières présentations à New-York, le succès fut très vif. Richard Watts, critique du *New York Herald Tribune*, écrivait :

« Ce sont des films vraiment originaux et entraînants; Ivens est un authentique metteur en scène avec des idées personnelles, de l'invention, de la fantaisie. C'est un cinéaste qui doit être suivi avec la plus vive attention ». Le *New York Times* établissait un parallèle entre l'œuvre d'Ivens et les toiles de son compatriote Van Gogh; le National Board of Review lui décerna la plus haute récompense dont il disposait avec la mention « exceptionnel et hors de pair dans son champ d'activité ».

Joris Ivens fut invité à présenter ses films à Hollywood. En cours de route il donna des conférences avec projection de ses films, à Dartmouth College, à Buffalo, à Washington, à l'Université de Syracuse, à Détroit... C'est au Film théâtre qu'eut lieu la présentation sensationnelle de ses films dans la métropole du cinéma américain, devant une assistance où se retrouvaient Mamoulian, King Vidor, van Sternberg, Milestone, parmi les autres metteurs en scène éminents. Ses films formaient avec la production courante d'Hollywood un contraste assez saisissant; Ivens répudiait absolument toute création artificielle d'ambiance ou de décor, toute mise en scène théâtrale ou imaginaire, se bornant à enregistrer la réalité simple : mais il sait en choisir les aspects; et par un talent exceptionnel du montage, il donne à ces scènes un rythme proprement cinématographique, une vie dramatique intense. Le *Screen Writers Guild* ouvrit une longue discussion; on lisait notamment : « Après la présentation, nous quittâmes la salle convaincus, plus que jamais, que la régie d'un film doit être faite par un homme aimant la vie et la réalité. Nous autres, cinéastes, venions d'en avoir la démonstration. Ivens fait ses films pour le grand public, qui se trouve, lui, effectivement plongé dans la réalité et qui désire que les films qu'on lui offre soient liés à cette vie réelle. Ce sont par là même des films actuels. Enregistrant cette actualité authentique, il sait voir à travers un talent spécifiquement cinégraphique et avec toutes les ressources esthétiques de l'art cinématographique. Ici l'on trouve la beauté et l'horreur, l'extase et l'infamie, la puissance, la solitude... Depuis sept ans cet artiste travaille ainsi, montrant avec un art sobre et direct, l'antagonisme de l'homme contre l'homme, de l'homme contre la nature, puis à nouveau la lutte de l'homme contre l'homme... La vie et l'art sont les deux pôles de son « œuvre ». Le Museum for modern Arts de New-York acheta pour son département cinématographique une copie de *Nouvelle Terre* et de *Pluie sur Amsterdam*, comme « exemples caractéristiques de l'évolution de l'art de l'écran ».



Zuiderzée (1931-34).

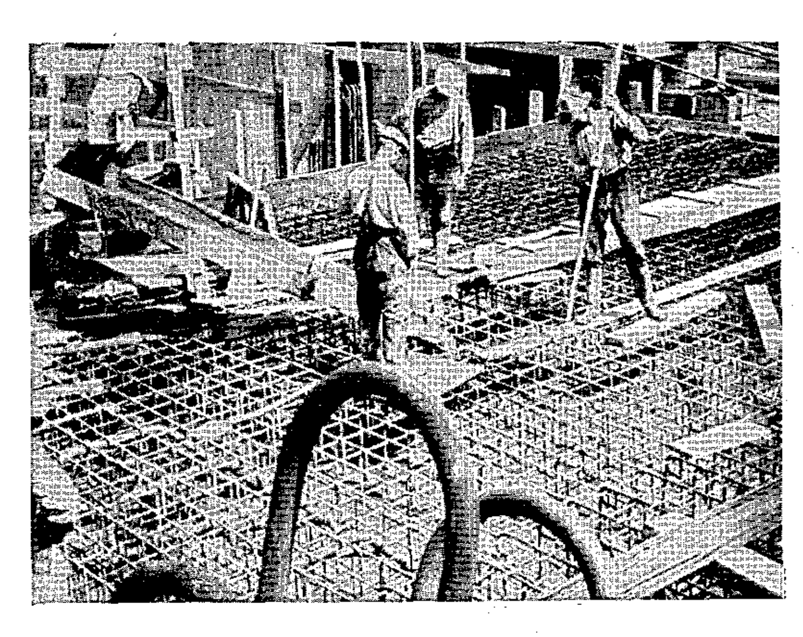
Quand vint le temps de la guerre civile d'Espagne, abandonnant des projets qu'avec John Dos Pasos il avait commencé à envisager, Ivens, avec l'aide et le concours d'Hemingway, de Luise Rainer, de Frederick Marsh, mit au point une formule de production de films consacrés aux « événements historiques contemporains », et il partait pour Madrid. Il en rapporta *Terre d'Espagne* (1937). Le montage du film développe en une sorte de contrepoint la lutte armée des républicains pour défendre la ville contre l'armée de Franco et la construction, en même temps, des réseaux d'irrigation des terres arides entrepris par les paysans eux-mêmes sur l'ordre du président Azaña. Hemingway établit et enregistra le commentaire anglais et Pierre Renoir celui de la version française — en même temps qu'il crut nécessaire de modifier le montage. La musique est de Virgil Thompson et Marc Blitzstein.

La première du film eut lieu à la Maison Blanche, en présence du président Roosevelt; une projection en fut donnée à la S. D. N. à Genève. Un œil attentif reconnaît au passage les « volontaires fascistes » et la brigade Garibaldi, et dans les rangs de celle-ci nos amis italiens savent désigner Randolfo Pacciardi, *Pietro Nenni, Ilo Barontini.*

A peine Ivens était-il rentré d'Espagne, qu'une nouvelle expédition analogue en Chine fut décidée. Avec son opérateur habituel John Ferno, Ivens s'embarqua à bord de l'avion trans-pacifique et atterrit à Hong-Kong au printemps de 1938 : il erra d'abord de la côte vers l'intérieur et du nord vers le sud... C'était la guerre. Le Japon avait débarqué ses armées qui étendaient progressivement une vaste zone d'occupation militaire et économique : égarée par des rêves impérialistes, la camarilla militaire japonaise tentait par ce moyen hasardeux, renouvelé des temps des Huns et des Mongols, de résoudre le problème de la surnatalité par la création d'un immense empire de peuplement. A Han-Kéou, Ivens visita Tchang Kai Chek qui était alors le cerveau et l'âme de la Chine moderne, le cerveau et l'âme du regroupement national·

et de la résistance contre l'envahisseur. Tchang Kai Chek avait réussi à fixer l'avance japonaise; peut-être allait-il parvenir à la faire refluer... ? Comme Ivens lui-même, le spectateur ne pouvait regarder sans émotion ni saisissement le visage du maréchal et de ses collaborateurs, au premier rang desquels était sa femme, inlassable propagandiste de la guerre nationale. A Sian, situé dans les lointains de la Mongolie extérieure, Ivens avait filmé un camp de rassemblement et d'instruction des volontaires; à Taier-Chouang il visita le champ d'une grande bataille d'avril 1938 qui fut une victoire chinoise; à Canton il visita les installations de la guerre. On voyait aussi les groupes d'enfants apeurés dans l'attente de l'alerte aérienne, le serment des soldats à genoux, l'arme à la main, le spectacle des rues tapissées d'affiches de recrutement appelant le peuple à la lutte. Le film s'ouvrait par le tableau « formidable » d'une alerte aérienne : l'attente tragique des avions ennemis, la chute des bombes, l'effondrement de quartiers entiers et l'incendie déchaîné sur la ville. Cette séquence est composée de vues empruntées aux Actualités chinoises et groupe, en un montage magistral, des scènes prises dans diverses villes bombardées : Shanghai, Canton et Hankéou, alors capitale de Tchang Kai Chek, avant qu'il se replie dans les lointains parages de Tchoung King.

Les Quatre cents millions était le titre du film; il suivait le périple d'Ivens sur les divers fronts du combat, dans les villes bombardées, parmi les soldats et parmi les chefs de guerre de la Chine. On voyait le transport des blessés sur d'antiques charrettes ou même sur des claies traînées par des mulets, et l'acheminement des munitions à dos d'hommes. Le film avait été monté par Mlle Hélène Van Dongen; Dodley Nichols, scénariste habituel de John Ford (*Le Mouchard, Le Requin...*), en écrivit le commentaire qu'il enregistra; Pierre Renoir fut le speaker de la version française; la musique est de Hans Eisler.



Zuiderzée (1931-34).

Rentré aux Etats-Unis, Ivens prépara une nouvelle expédition, vers le Brésil du nord, dans la vallée et la forêt de l'Amazone : par avion, nous disait-il, ou par caravane ou par pirogues, il voulait pénétrer dans le mystère de cette contrée encore inconnue, visiter les dernières tribus indigènes, vouées, semble-t-il, à la disparition prochaine, écartant bien entendu toute scène reconstituée ou même simplement interprêtée par les autochtones, et se bornant à les surveiller et à les diriger, comme d'autres avant lui avaient fait — ou songé à faire — pour *Nanouk* ou *Tabou.*

Cependant, pour le Ministère de l'Agriculture, Ivens réalisa *The Power and the Land* (1940) : film de 1.200 m., consacré à l'électrification des fermes, *selon les programmes* du New Deal (distribution R. K. O.). Le film fut tourné dans l'Ohio, avec l'aide de Floyd Crosby (qui avait été l'opérateur d'*Ombres blanches*) ; le commentaire fut rédigé par le poète Stephan Vincent Bennett.

Il commença *New Frontiers,* qui devait être une grande relation filmée de l'ouverture de nouvelles et vastes contrées du Far-West, de leur peuplement, de leur mise en valeur agricole et technique : l'invasion de la Hollande, de la Belgique, de la France arrêta le travail. Ivens devint professeur dans une Université de la Californie du sud, enseignant l'art et la technique du Documentaire et les rapports existants — ou souhaitables — entre le cinéma et la littérature, le théâtre et la peinture.

Le film *The Power and the Land* n'a pas été montré en Europe, à notre connaissance, non plus que *Notre front de Russie* (1941), que cite une notice éditée par nos amis de la Fédération des Ciné-clubs italiens, réalisé en 1941, avec Lewis Milestone : film de montage d'Actualités, commenté par Walter Huston et décrivant l'entrée d'abord foudroyante de l'armée allemande en Russie. Appelé ensuite par Greerson, devenu « Film Commisionner » canadien, Ivens réalisa (1942) *Action Station* 4 (ou *Alarme Canada,* ou *Branle-bas de combat*). Le tournage dura quatre mois. Assisté par François Villiers, frère de Jean-Pierre Aumont et d'un aide, Ivens s'embarquait sur les corvettes de la marine canadienne chargées de la protection des convois se dirigeant vers l'Angleterre et vers l'U.R.S.S. via Mourmansk : c'est un témoignage sur la formidable aventure qui consista à établir un véritable pont flottant qui soutint et alimenta dans une mesure non négligeable la résistance soviétique. Ils restaient de quinze jours à trois semaines à bord d'un bâtiment encadrant les convois jusqu'aux approches des côtes anglaises, où ils étaient relevés par la marine britannique; ils rentraient alors à Halifax, port d'attache de ces escadrilles. Pour introduire dans le film une indication d'action, un sous-marin canadien avait été camouflé en bâtiment allemand; il y eut un moment d'émotion quand les avions de protection commencèrent à survoler le petit groupe.

Le nom d'Ivens a été également prononcé à propos de la célèbre série *Pourquoi nous combattons,* en sept films, réalisés par Franck Capra, devenu colonel de l'armée américaine (en même temps que Ford attaché à la Marine et Wyler à l'Aviation). Ce sont *Prélude à la guerre, Les Nazis attaquent, Diviser pour régner, La Bataille d'Angleterre, La Bataille de Chine,* enfin *Les Etats-Unis entrent en guerre.* En fait, Ivens avait été chargé (1943) d'un film sur le Japon : *Know your ennemy, Japan*; il examina les Actualités de la période 1932 à 1941, et vit des dizaines de films; mais le travail fut interrompu quand l'Etat-Major indiqua que la personne de l'Empereur devait être en

dehors de toute attaque ou polémique ni désignée parmi les responsables de la guerre... En fait, Ivens ne s'occupa que fort peu de cette production, et seulement pour *Bataille de Chine*, sous la forme — indirecte — de réemploi, de passages des *Quatre cents millions* : riche mine de documents de valeur, et qui était, en fait, le dernier matériel sorti de Chine.

Quand la guerre fut achevée en Europe, elle se poursuivit encore en Asie. Les Pays-Bas constituèrent en 1945 un détachement militaire pour réoccuper les Indes néerlandaises que le Japon évacuait. Ivens s'enrôla dans cette armée pour diriger les reporters du service cinématographique. Bientôt, constatant que ce corps expéditionnaire se préoccupait de rétablir la souveraineté de la Hollande sur son antique domaine colonial Ivens, prenant le parti des Indonésiens en révolte, résigna son poste; il passa en Australie où, avec *Indonésia Calling* (1945; 600 mètres), il relata l'activité de soutien apporté aux Indonésiens par leurs congénères émigrés en Australie, et notamment l'épisode du boycottage des navires chargés de ravitailler l'armée hollandaise de Java. Pour représenter cette lutte le cinéaste, adoptant la formule du ciné-reportage, accompagne un petit groupe d'activistes qui fomente une grève et un sabotage pour entraver le départ d'un cargo : il y a peut-être une certaine disproportion entre le sujet du film et la mince anecdote qui doit le rendre manifeste, d'autant qu'on connaît les dessous à demi-cachés de l'affaire et les influences qui ailleurs s'opposèrent avec acharnement au succès de l'armée néerlandaise... Ivens ne put mettre sur pied son plan de réalisation de films destinés, selon les méthodes américaines d'instruction accélérée par le cinéma, à enseigner la lecture et l'écriture aux indigènes de l'Insulinde, généralement illettrés.

En avril 1947, venant des Etats-Unis, Ivens était de passage à Paris; il nous annonçait son projet de réaliser un film sur les transformations sociales et politiques des quatre républiques d'Europe centrale entrées dans l'orbite de l'U.R.S.S. Une longue séquence fut tournée en Yougoslavie, relatant la construction d'un chemin de fer en Bosnie par des groupes de jeunes. Mais lorsqu'éclatèrent les divergences entre Belgrade et Moscou, cette partie du film fut supprimée. Puis il réalisa (1948) les parties relatives à la Bulgarie et à la Pologne; enfin la partie consacrée à la Tchécoslovaquie fut tournée (1949) : « Je viens, disait-il à Francis Bolen pendant l'automne 1948, de rentrer de Pologne; j'y ai passé cinq mois à réaliser le chapitre polonais de mon œuvre. Les chapitres yougoslaves et bulgares sont également achevés. Je vais entreprendre maintenant la partie relative à la Tchécoslovaquie. J'espère être prêt à montrer mon film en novembre prochain. »

La réalisation du film, ainsi, fut assez longue. Il fut présenté à Paris sous le titre *Les premières années*, au cours de quatre séances données à la Salle Pleyel en mars 1950. Si *Les Premières années* fut, assurément, l'attraction principale des programmes, les films plus anciens d'Ivens ne furent pas oubliés. On revit *Pluie sur Amsterdam* que le temps n'atteint point; *Terre d'Espagne* et *Borinage* qui ont conservé leur puissance de choc; on n'avait pas retrouvé de copie de *Komsomol ou la Jeunesse a la Parole*. Egalement *Symphonie industrielle* manquait; et trop tard nous avons appris que, de ce film magistral mais dédaigné, il ne subsiste probablement qu'une unique copie, alors déposée à l'agence Philips de Sidney.

On revit *Nouvelle Terre* dans la version abrégée, coupée, qui subsiste, presque méconnaissable; pourtant, l'épisode héroïque de la fermeture de la



Komsomol (*Le chant des héros*), 1932.

digue avait gardé toute sa force d'émotion. La scène du blé aux cochons avait elle-même disparu. *Les Quatre cents millions*, également, avait subi d'importants remaniements. Pour Joris Ivens et ses amis, Tchang Kai Chek n'était plus le héros national et international de la lutte contre l'envahisseur impérialiste japonais : la copie qui nous fut présentée avait subi les rigueurs d'une « révision », et certains parmi les spectateurs s'étonnaient et s'attristaient de cet opportunisme. Le grand et admirable reportage de la guerre de 1939 était désormais réduit aux seuls exploits de l'armée « communiste » chinoise et quelques ajouts établissaient une continuité. Mais le film s'ouvrait toujours par la prodigieuse scène du bombardement aérien sur la ville et la fuite éperdue de la foule vers les refuges des Concessions européennes, à présent « dissoutes » dans l'immense masse de l'agglomération chinoise.

Le « clou » des séances fut la présentation des *Premières années*. Les trois parties : Bulgarie, Pologne, Tchécoslovaquie, sont composées comme des mouvements d'une symphonie : ils sont liés intimement par la structure, la composition; on y reconnaît des rappels de « thèmes », des jeux d'analogies et de contrastes voulus et expressifs, des différences « apparentées » subtiles et savantes. La pénétration psychologique tenait autant de place que le pittoresque et l'information. Et les vues idéologiques avancées, si l'on veut « l'esprit de propagande », qu'on reconnaissait dans ce film, gardait un profond contact avec l'humain. Dans chacun des trois pays, Ivens faisait d'un cas individuel une allégorie du problème général national. La Bulgarie est représentée par un village de cultivateurs de tabac. La grande sécheresse de 1947 sévit; mais un barrage est en cours de construction; et à ce « motif » de la terre qui va renaître à la fertilité répond la prochaine naissance de l'enfant du fermier que la mère porte en son sein. Ainsi le barrage, élément économique, établit le lien entre ce village et la communauté des autres hommes;

et le parallèle de la naissance de l'enfant et de la renaissance de la terre représente le symbole poétique. Ce barrage, d'ailleurs, capte les eaux souterraines invisibles que les paysans écoutaient couler l'oreille collée au sol...; l'électricité produite fera fonctionner des stations de pompage qui vont révéler au pays sa force latente, et commander sa prospérité dans l'avenir. On voit comment se tisse le lien qui relie les phases du développement de l'idée, qui transforme un événement local, l'amplifie et en fait un symbole général.

La Pologne nouvelle est représentée par le « cas » individuel d'une jeune femme dont le mari et le fils ont été tués; renonçant à tout souci de coquetterie et rompant avec un passé d'aisance assez insouciante, elle se confie à l'organisme administratif qui l'envoie dans une usine métallurgique comme aide de laboratoire. La force émanant du travail de l'usine agira bientôt sur elle, et on la verra renouer avec la vie, toucher à nouveau un piano pour accompagner les danses des ouvriers à l'occasion de la fête du travail et envisager peut-être un nouveau mariage. Ainsi, ce cas individuel se hausse au rang de symbole d'un pays tout entier dévasté, cruellement frappé et qui renoue par le travail avec la vie.

La Tchécoslovaquie est symbolisée par trois époques de ses luttes pour sa liberté; d'abord le combat mené par Jean Huss pour l'indépendance au Moyen-Age, évoqué par des gravures, des images, des tableaux réanimés par les procédés du « film d'art »; puis la première indépendance au temps de la République de Masaryck et de Bénès, avec ses contradictions sociales et ses insuffisances économiques; on entreverra Bata et ses célèbres et puissantes usines produisant des chaussures par myriades, tandis que dans la montagne des Tatras des paysans cousent eux-mêmes des bouts de peau pour se chausser misérablement. Vient alors la dernière phase, commandée par le Plan quin-



Les premières années (épisode sur la Bulgarie), 1948-49.



Les premières années (épisode sur la Bulgarie).

quennal récemment décrété, qui ordonne le développement économique selon les données, ou les vues, planificatrices.

Ainsi se succèdent, en s'ajoutant, ces trois parties, comme les volets d'un tryptique exprimant une idée unique en trois aspects divers et harmonieux. L'unité de l'idée fondamentale des parties et de leur construction « dramaturgique » est soulignée encore par la musique d'accompagnement, écrite par un jeune compositeur tchèque Jan Kapa, qui soutient adroitement cette diversité et cette harmonie. Elle adopte, dans ses mouvements et sa tonalité, les caractères successifs des « mouvements » du film, tour à tour lyrique, épique et dramatique pour les épisodes bulgare, polonais et tchèque; et l'on remarque que ce triple caractère, bien loin d'être arbitraire, correspond effectivement et profondément au caractère ethnique et historique national de chacun des trois pays. Ainsi, la musique — aussi bien l'orchestre de M. Jan Kapa, que la conception d'ordre symphonique par « *mouvements* » liés aux thèmes essentiels — tient un rôle fondamental dans la définitive unité du film.

M. Joris Ivens, quand il quitta Paris, nous disait qu'il comptait achever un livre qui serait à la fois une autobiographie et un ouvrage de doctrine sur l'art du documentaire, auquel il donnera pour caractère primordial « l'intérêt humain »; déjà deux chapitres en avaient été publiés dans *Theatre art Magazine*. Il se préparait aussi à réaliser à Amsterdam un film musical commandé par une grande société symphonique. Il songeait aussi à un film qui serait tourné dans un village de pêcheurs des Pays-Bas, où tout vit par et pour la pêche. Ce film serait réalisé sans acteurs professionnels : « ce qui permet, nous disait Ivens, de conserver l'authenticité du documentaire et de jouir des libertés des sentiments que permet une histoire racontée ». Il voyait beaucoup de films européens; il réfléchissait sur l'état actuel de la production cinématographique dans le monde et à ses problèmes, lesquels, pour lui, sont bien plus ceux de l'inspiration que du financement et du coefficient de rémunération des capi-

taux. « Sujet d'abord ! » eut-il répondu à quiconque l'eut interrogé *ex-abrupto*... Il dînait, nous disait-il, peu de jours auparavant, avec un important producteur américain qui parcourait l'Europe à la recherche d'un « bon sujet ». Arrive à ce moment le maître d'hôtel du restaurant, apportant l'addition : 3.000 francs pour deux personnes... : « Voilà le sujet », lui dit Ivens.

Au cours des deux dernières années, Joris Ivens a réalisé trois nouveaux films dans la formule du « ciné-reportage » : La Paix vaincra *qui décrit le Rassemblement pour la Paix à Varsovie en* 1951 *a été tourné pour le Comité mondial des Partisans, qu'ouvrit Frédéric Jolliot-Curie. Outre la présentation des diverses personnalités et célébrités qui firent l'ornement du Congrès, Ivens déploya tout son talent et son sens de l'image pour apporter au reportage toute sa diversité; le film, en fait, est très beau. Avec prodigalité, la Cinématographie polonaise avait mis à sa disposition des dizaines d'opérateurs. Ivens tourna des milliers de mètres de négatif* (20.000, *peut-être...*). *Le film, en version anglaise* (*préparée par l'écrivain américain Howard Fast*), *passa aux Etats-Unis; on en vit, un soir, une version française, abrégée, au cours d'une séance à la Salle Pleyel.*

Le second, L'Amitié vaincra (*en couleurs*) *est le reportage du Congrès de la Jeunesse de Berlin-est en* 1951. *Tourné en « co-réalisation » avec le cinéaste russe Piriev, le film montre l'arrivée des délégations venues de tous les pays du monde, les fêtes, les visites de délégation à délégation : les Américains recevant les Soviétiques, les Noirs d'Afrique longuement acclamés, une jeune Anglaise, dont le frère a été tué en Corée dans l'armée de l'Onu, embrassant une jeune fille coréenne en éclatant en sanglots... : la montée de l'enthousiasme collectif dans une sorte de ferveur religieuse pour l'idéal de la paix, « au-delà des guerres, au-delà des haines ». Cent opérateurs avaient filmé avec profusion les détails de ces journées. Enfin Joris Ivens a enregistré* (1952) *une course cycliste, Varsovie-Prague, lancée à l'occasion d'une manifestation pour la Paix. Un prologue magnifique décrit la destruction de Varsovie, au début de la guerre et l'œuvre de reconstruction et de rénovation de la ville.*



Les premières années (épisode sur la Bulgarie).

Cet été, Ivens se trouvait à Budapest, occupé à tourner le reportage d'une réunion de jeunesse communiste ou progressiste. Sans douter que ces travaux assez ingrats exigent pour réussir les soins des plus grands talents, et sans nier non plus l'importance de ces manifestations qu'on considère au-delà du Rideau de fer comme des aspects du combat de la jeunesse pour fixer son sort, nombreux sont les amis d'Ivens qui souhaiteraient le voir revenir à des sujets et à des thèmes d'inspiration d'une plus grande richesse humaine et d'une plus vaste ampleur de perspectives.

PIERRE MICHAUT.

Filmographie abrégée

1898 : Naissance de Joris Ivens à Nimègue, puîné de trois enfants.

1911 : A 13 ans tourne son premier film : *Flèche ardente,* amusement d'enfants.

1928 : *Pont d'acier.*

1929 : *Pluie sur Amsterdam.*
Les Brisants.
Premier voyage en U.R.S.S.

1929-1930 : *Pilotis, Nous construisons :* premiers « états » de *Zuydersée.*

1930 : *Symphonie industrielle* (Philips Radio).

1931 : *Créosote.*

1932 : Première version sonorisée de *Travaux du Zuydersée.*
Deuxième voyage en U.R.S.S. et réalisation de *Quand la Jeunesse a la Parole,* ou *Komsomol,* ou *Le Chant des Héros.*

1933 : *Nouvelle Terre,* version remaniée et complétée de *Zuydersée.*
Borinage.

1937 : *Terre d'Espagne.*

1938-1939 : *Quatre cent millions* (Chine).

1940 : *The Power and the Land.*
New Frontiers (interrompu).

1941 : *Our Russian Front.*

1942 : *Action Station 4,* ou *Alerte Canada.*
Know your ennemy : Japan (série « Pourquoi nous combattons ») : interrompu.

1945 : *Indonesia Calling.*

1948-1949 : *Les Premières années.*

1951 : *La Paix vaincra* (Varsovie).
L'Amitié vaincra (Berlin).

1952 : *Course cycliste Varsovie-Berlin-Prague.*

Lindsay Anderson

LETTRE ANGLAISE SUR BECKER

Les différences qui existent dans les goûts de pays à pays, sont lieux communs en art. Les Anglais se sont inclinés devant la croyance des Français cultivés, qui prennent Charles Morgan pour un romancier sérieux ; il n'y a pas de doute que de semblables hérésies littéraires, à propos des écrivains français, existent aussi en Angleterre chez des gens sains d'esprit.

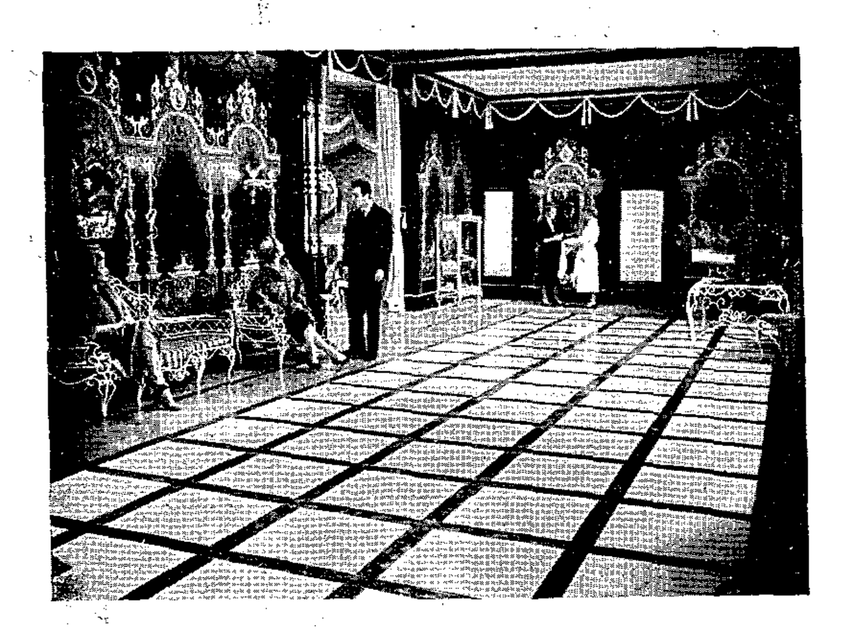
Cependant, en ce qui concerne le cinéma, la divergence de jugement nous surprend plus, en raison peut-être de notre attachement à la vieille conception du film-langage universel, et quand nous vous voyons à Paris, admirer sans réserve ce que vous appeler « la comédie anglaise » détestée à Londres par une minorité équivalente, nous en sommes fort peinés. Et voici que notre admiration pour *Casque d'Or* par exemple, vous frappe d'étonnement. Mais



Simone Signoret et Claude Dauphin dans *Casque d'Or* de Jacques Becker.



Daniel Gélin et Anne Vernon dans *Rue de l'Estrapade* de Jacques Becker.



Une autre scène de *Rue de l'Estrapade.* On peut reconnaître au centre Anne Vernon et Michel Flamme.

on ne doit pas en démordre, j'ai raison, et vous avez tort. La discussion que j'ai eue en Janvier aux CAHIERS DU CINÉMA avec certains membres de votre équipe, et au cours de laquelle, à propos des films de Jacques Becker, je me suis fait le champion de *Casque d'Or*, d'*Antoine et Antoinette* et de *Goupi Mains Rouges*, alors que vous désapprouviez ces films et chantiez les louanges d'*Edouard et Caroline* et de *Falbalas*, me fournit l'agréable occasion de vous écrire quelques lignes sur le dernier film de Becker.

Il me semble en effet, qu'il mérite plus de considération que ne lui en accorde la majorité des critiques français. Je dois toutefois prendre garde à ne pas donner l'impression que je considère *Rue de l'Estrapade* comme un succès pour Becker, mais bien comme un échec intéressant, révélateur des qualités, des possibilités et des limites de ce réalisateur.

Il n'y a pas là qu'un mélange de thèmes anciens, et l'on ne peut s'en tirer comme Georges Sadoul, en le résumant : « une dispute entre Edouard et Caroline, Caroline allant vivre de son côté dans la Rue de l'Estrapade, Antoinette travaillant dans le milieu de Falbalas et rencontrant un garçon de Rendez-vous de Juillet ». Cette interprétation est presque juste mais n'explique pas tout : si le film avait été une réussite, ces réminiscences n'auraient fait que renforcer son charme. On a dit de Becker qu'il voulait faire de l'ensemble de ses films une sorte de fresque sociale, une petite « Comédie Humaine » contemporaine ; cela aussi me semble une façon très extérieure de concevoir les intentions d'un créateur. Il est peu probable que Becker ait une pareille ambition, même si, en fin de compte, il aboutit à une œuvre qui dépasse son contexte immédiat.

Lorsque je fis, en Angleterre, la critique de *Casque d'Or*, j'essayai de définir l'étincelle qui fait scintiller l'œuvre de Becker, et conclus qu'il s'agissait en définitive « d'une fascination sympathique des faits et gestes ». Je voulais ainsi souligner la complicité qui existe entre Becker et ce que l'on pourrait appeler « le superficiel » ; non point qu'il soit du tout un réalisateur superficiel, mais pour lui, le superficiel n'est jamais hors de propos. Il est fasciné par les objets, les décors, et la manière dont ils révèlent les pensées, les convictions et les émotions des hommes et des femmes qui les utilisent. Il est évident qu'un semblable talent trouvera plus facilement à s'exercer sur un sujet contemporain qu'historique, et c'est ce qui donne à Casque d'Or une place à part dans la suite des films de son auteur.

On observera toutefois que Becker, en dépit du charme des décors, a fait son maximum pour que *Casque d'Or* demeure réaliste, ce qu'illustrent en particulier les séquences finales aussi impitoyables, et non moins saisissantes, que celle du meilleur Rossellini (certaines parties de *Rome, ville ouverte* et le dernier épisode de *Païsa*), mais douées par surcroît de la force que leur confère un contrôle esthétique absolu du sujet. La boutade de Sadoul est partiellement justifiée parce qu'elle démontre que *Rue de l'Estrapade* ne constitue pas un progrès sur *Casque d'Or*, mais revient à la tradition de comédie contemporaine de Becker.

Il s'agit d'un jeune couple très amoureux ; lorsque la femme apprend l'infidélité du mari, elle s'en va vivre dans une petite chambre de la Rue de l'Estrapade, y rencontre un bohême impénitent qui chante en grattant sa guitare, et deviendra — on nous le laisse entendre — un Yves Montand ou presque (au moins un Henri Salvador) ; en passant, la jeune femme se trouve en curieuse posture avec un couturier pédéraste, mais l'amour triomphe et

unit à nouveau les jeunes époux. Il y a des moments amusants, des sentiments presque émouvants, beaucoup de pénétration, de l'observation sociale, mais en fin de compte c'est un échec. Certains passages sont ennuyeux, d'autres encore plutôt de mauvais goût. Il faut dire pour être juste, que la banalité du sujet n'est pas la cause de l'échec, l'intérêt que Becker porte au « quotidien » implique son goût pour les sujets conventionnels et explique que ceux qui ne sont pas sensibles à ce style, rejettent purement et simplement ses films comme de simples vaudevilles, ou, quand il s'agit de *Casque d'Or,* comme un quelconque mélodrame.

Mais voilà justement un réalisateur qui aime se mesurer avec le conventionnel et entreprend de nous révéler la valeur des sentiments qui existent dans les intrigues ou les actions les plus communes, tout en se divertissant de ses arguments pour ce qu'ils valent et rien d'autre. En tenant ce pari, *Antoine et Antoinette* est peut-être le film le plus satisfaisant de Becker (je n'ai pas vu *Falbalas*). L'interprétation harmonieuse des éléments, la comédie burlesque du billet de loterie, l'épicier lubrique, le voisin querelleur, servaient parfaitement à mettre en relief les rapports (non pas burlesques, mais comiques dans le sens classique du terme), du jeune ouvrier et de sa femme. Il n'a pas retrouvé depuis la même unité de style. Dans *Rendez-vous de Juillet,* décors et maniérisme triomphent aux dépens du sentiment ; malgré sa sympathie et ses bonnes intentions, Becker est demeuré étranger à la jeunesse qu'il décrit. *Edouard et Caroline* restait à la surface d'une situation vaudevillesque légèrement satirique.

L'intérêt de *Rue de l'Estrapade,* c'est de tenter la pénétration de cette surface et de ne pas y échouer totalement. Le meilleur du film se passe sur les lieux du titre, le jeune guitariste — fort bien interprété par Daniel Gélin — aurait pu facilement tourner à la caricature, mais lui et son modeste compagnon sont des personnages traités en profondeur, et certaines des scènes entre Gélin et Anne Vernon possèdent cette sensibilité au deuxième degré qui est la vraie justification des méthodes de Becker. Si le public rit lorsque Gélin demande avec simplicité et gaucherie : « Tu m'aimes ? » ce n'est ni la faute du réalisateur, ni du scénariste, ni des acteurs. Mais l'histoire ne peut en fin de compte avoir de sens, que si elle est basée sur de vrais rapports, ceux du jeune couple, et ceux-ci se révèlent d'une désastreuse irréalité. La présentation de ces rapports est presque totalement dépourvue de délicatesse et de tendresse. La jeune femme est un excellent personnage joué par Anne Vernon avec beaucoup de sensibilité et de charme, mais son époux n'est jamais (ou presque, car je ne me souviens que d'un seul gros plan où sa détresse soit convaincante) autre chose que le séducteur classique d'une farce de boulevard. Pourquoi trompe-t-il sa femme ? Son désir de la reprendre n'est-il inspiré que par sa vanité blessée ? Et quel sera l'avenir de cette union ? C'est trop d'incertitude pour que le film puisse tenir en équilibre. Les premières scènes entre l'amie stupide de l'héroïne et son bouffon de mari, sont presque jouées en farce, ton qui est maintenu dans la scène suivante entre le mari infidèle et sa femme soupçonneuse. Quand la jeune femme quitte son foyer, il n'y a pas chez elle de détresse réelle en dépit de sa façon désinvolte de prendre l'incident ; en opposition avec cette atmosphère sans profondeur, les scènes avec le couturier apparaissent soudain comme étrangement choquantes. Les passages de courses d'autos semblent avoir été intercalés

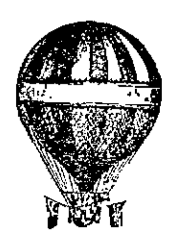
par-ci, par-là, pour donner au film un petit air contemporain et pittoresque, et absolument pas en fonction des nécessités dramatiques.

Tout ceci conduit à deux réflexions : 1° Becker est un réalisateur qui dépend de la sensibilité et de la compétence de ses principaux acteurs ; cette sensibilité au second degré dont nous parlions tout à l'heure ne peut être obtenue que si les interprètes se rendent compte de ce qui doit être révélé au delà de la façade conventionnelle : or dans *Rue de l'Estrapade*, le jeu de Louis Jourdan ne fait que coller à cette façade, et il n'est sûrement pas dans les intentions du film de nous faire croire que la jeune femme eût été aussi heureuse avec le chanteur de ballades.

2e réflexion au sujet du scénario : Becker est un de ces réalisateurs que la recherche des scénarios plonge dans l'insatisfaction : pas assez écrivain pour pouvoir les écrire lui-même, et trop poète (par opposition à metteur en scène) pour travailler avec bonheur sur les idées d'un autre. Le thème de *Rue de l'Estrapade* avait tout ce qu'il fallait pour faire éclater son talent et pourtant, nous sommes loin du compte. Le premier tiers en particulier, a beaucoup trop été traité dans le style d'*Edouard et Caroline*, un peu snob et trop précieux. Le résultat, c'est que, aux points culminants où le mari et la femme se séparent ou se réunissent, les dialogues se contentent de distraire au lieu de révéler.

Il serait dangereux de pousser trop loin cette analyse. Il suffit de dire que *Rue de l'Estrapade* déconcerte parce que, au lieu de marquer un progrès sur sa dernière réalisation, il révèle une sensibilité émoussée, et même de la sécheresse là où nous attendons de l'éclat et de la sympathie. Cela est frivole. Malgré tout Becker est un réalisateur sérieux, et que c'est pour cela que nous l'aimons.

LINDSAY ANDERSON



Lotte H. Eisner

EN MARGE DU FESTIVAL DE VENISE

(Petit récit de quatre journées, du 24 au 27 Août)

On devrait organiser les festivals dans des villes franchement laides : Manchester, Tarbes ou Bitterfeld, par exemple. Au bout de la lagune bleue, Venise, lumineuse, nous tente sans cesse, Venise aux dentelles ogivales, Venise rose et azur, Guardi vivant. Inutile de souligner la concurrence que cela représente pour certains films médiocres présentés dans ce frigidaire à air conditionné qu'est la grande salle du Palais du Festival du Lido.

Les habitués me disent que Venise manque d'entrain cette année, lorsque nouvelle venue, je soupire avec Stendhal : « Quoi, n'est-ce que cela ? » La gêne du jury, forcé de décerner des prix, mais qui n'a pas lâché le Lion d'or, est la preuve d'un désarroi certain. Est-ce la faute de nombreux pays — la France n'en est point — dont les producteurs prennent de plus en plus l'habitude d'envoyer des films plutôt faibles pour en assurer le lancement commercial ? Ne faudrait-il pas renforcer de plus en plus le côté sérieux, ce que la Mostra a déjà ébauché en accueillant le Congrès International des Auteurs Cinématographiques, et cette rétrospective du film français si pleine de vie et de jeunesse qu'a organisée Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque Française ? La rencontre de La Sarraz, en 1929, et le Congrès de Perugia après cette guerre, nous indiquent le bon chemin. Cela n'empêcherait l'autre « côté » — devenu nécessaire — de fonctionner, bourse des producteurs et des distributeurs aux éternels cocktails où la curiosité et le *vanity fair* des estivants viennent en aide à l'hôtellerie et à la haute couture.

J'arrivai au Lido un lundi et je me hâtai d'aller voir, l'après-midi, *The Saga of Anatahan*, que Josef von Sternberg a tourné, c'est le générique qui le précise, sur une île « véritable » du Pacifique. Il n'en a, hélas ! rapporté que quelques plans de rochers contre lesquels la mer vient écumer dramatiquement et a préféré tourner les scènes de jungle à Kyoto (Japon) dans une salle d'exposition industrielle transformée en studio. Or cette jungle, que les actualités de guerre nous ont rendue familière, prend ici un aspect affreusement lisse et photogénique... L'on songe avec nostalgie au décor éblouissant, lourd de hantise, que le grand Lazare Meerson avait fait jadis construire en France pour *Amok*.

Est-ce parce que Sternberg est allé plein de préjugés à la rencontre d'un monde étranger que tout semble ici aussi faux ? Le sujet est magnifique (et basé d'ailleurs sur une histoire authentique) : une poignée de marins japonais jetés par les désastres de la guerre sur une île quasi déserte y découvre un couple, et dès lors, sur ces quelques hectares de terre qui pour des années vont être leur seul univers, ces hommes affamés ne feront plus que guetter cette unique femme. Sujet cruel, âpre, féroce, digne du Stroheim des *Rapaces*. Toutefois Sternberg — que Curtis Harrington me pardonne ! — n'a jamais eu la puissance de Stroheim et nous commençons à mieux comprendre qu'il ne faut pas trop reprocher à Sternberg son étrange montage de *La Symphonie Nuptiale*, œuvre de génie arrachée des mains de Stroheim avant son achèvement.

Nulle trace, hélas ! dans *The Saga of Anatahan* de l'auteur des *Nuits de Chicago* et des *Damnés de l'Océan*. Sternberg sombre dans une douceâtrie mi-équivoque, mi-comique. A une Japonaise au décolleté suggestif, genre naufragée des *Folies Bergères*, il a enseigné les roulements de hanche d'une hawaïenne revue et corrigée par Hollywood. Et ces hommes d'une race où même le plus rustre ne « perd jamais la face » par respect d'une politesse millénaire, sont transformés ici en cannibales déchaînés. Sternberg ayant écrit seul le scénario est sans excuse et il ne rachète pas l'ineptie initiale d'un découpage maladroit par une technique habile en cours de tournage, ni par un montage qu'il aurait pu, au moins, surveiller de plus près.

Ce réalisateur, qui eut jadis un rare savoir-faire, ne commet pas seule-

ment des fautes de goût mais aussi des erreurs de base que l'on ne pardonnerait pas à un débutant. Par exemple, cette répétition inutile à divers endroits du film d'une scène où les hommes dispersés dans la jungle à la recherche de Keiko hurlent le nom de la jeune vamp. Quoi d'étonnant qu'à la deuxième fois le public rie aux éclats... et il rit encore quand les hommes apparaissent soudain vêtus de pyjamas bigarrés fort opportunément fournis par des parachutes américains, dans lesquels Sternberg a même fait tailler, sûrement à regret, une robe qui cache les rondeurs prometteuses de sa Marlène japonaise.

Nous savions déjà que le *Shangaï-Express* n'était pas un *Train Mongol.* John Grierson avait-il raison quand il écrivait en 1946 que le créateur prometteur de *Salvation Hunters* s'était bien vite plié aux exigences commerciales d'Hollywood et que déjà dans *The Woman of the Sea,* tiré d'un sujet de Chaplin, il avait cédé à la tentation d'en faire quelque chose d'étrangement beau, mais vide ? Et Grierson ajoutait : « Quand un metteur en scène meurt, il devient photographe ».

Sternberg a déclaré qu'il n'a pas voulu restituer la « sordide » réalité des incidents authentiques mais tourner un film « artistique ». Vouloir poétiser ou styliser des faits-divers d'un monde exotique porte en soi le danger du pompiérisme douceâtre, du cliché à la Dekobra ou à la Lefcadio Hearn. Mais le plus étonnant c'est qu'il croit que son film, destiné au marché international, est un « ambassadeur » pour le Japon.

On en est honteux vis-à-vis des Japonais qui présentaient le soir même un film authentiquement japonais : *Ugetsu Monogatari* (*Les contes de la lune vague après la pluie*). Est-ce un hasard si, comme au Festival de Berlin, c'est de nouveau un film japonais qui vient se placer au premier rang ? Cette saga-ci, authentique et autochtone, tirée de deux légendes du XVI[e], époque au Japon de guerres civiles et de luttes féodales, apparaît comme une arabesque à la fois linéaire et pleine de relief. C'est le temps héroïque aux lourdes armures des samouraïs où l'irréel épouse tout naturellement la réalité du temps historique ; de belles dames-fantômes, maquillées avec soin, prennent forme ou disparaissent lorsqu'on trace des signes miraculeux et le film débouche ainsi soudain sur le monde ensorcelé d'un Méliès.

Le lendemain, les Allemands présentent un film honorablement commercial : *Vergiss die Liebe nicht* (*N'oublie pas l'amour*), et, plus ambitieux, *Die grosse Versuchung* (*La grande tentation*), un « Problemfilm » comme on dit outre-Rhin, ce qu'il ne faut pas confondre avec notre notion du film à thèse. Il est assez significatif que, comme pour *Herz spielt falsch,* présenté à Berlin, il s'agisse de nouveau d'un cas d'arrivisme, sujet en vogue dans ce pays en proie aux difficultés économiques et sociales. Plus sympathique que dans *Herz spielt falsch,* le jeune arriviste est cette fois-ci un étudiant pauvre que la guerre a arraché à ses derniers examens mais dont elle a fait, ironie du sort, un grand chirurgien. Ne pouvant terminer ses études, il accepte dans un hôpital une place à laquelle il n'a pas droit. Si nous racontons cette histoire c'est pour mieux faire comprendre le danger que court aujourd'hui le scénario allemand dont l'auteur cherche quelque chose de plus original que les sujets purement commerciaux. Dans de tels films dont on ne peut nier la sincérité, le « problème » l'emporte trop sur le style, le sens du visuel et de l'atmosphère, dons dont les Allemands furent jadis comblés, s'efface devant une idéologie assez stérile et un naturalisme cher à Ibsen. C'est ainsi que, séduit par l'exemple de Duvivier (*Sous le ciel de Paris*), on a inséré un véritable film scientifique dans le film proprement dit ; il est en soi fort intéressant — on y voit tout le détail d'une opération du cœur — mais n'a pas sa place dans l'action.

Le Secret du Sang, film tchèque de Martin Fric, vu deux jours plus tard, montre aussi des expériences de laboratoire en grand nombre, mais il a l'excuse d'être la biographie historique d'un médecin du siècle, célèbre dans son pays. Nous lui préférons pourtant les *Vieilles légendes tchèques,* de Trnka, où des figurines délicieusement absurdes animent un *Newsky* en miniature. D'ailleurs, les biographies filmées de personnages historiques poseront toujours des questions épineuses. Pour *La Jeunesse de Chopin,* les Polonais ont hésité entre le drame historique — la révolution contre le tsarisme — et la recette habituelle des films sur les compositeurs de génie que l'éternité guette à la première bobine, lourd héritage de *La Symphonie Inachevée.*

LOTTE H. EISNER

Herman G. Weinberg

LETTRE DE NEW YORK

New York, octobre 1953.

J'ignore ce que l'on a pensé au dernier Festival de Venise de *The Saga of Anatahan,* mais pour moi ce film représente le travail le plus achevé de Josef Von Sternberg. Il n'a sans doute pas l'éclat de ses œuvres précédentes, ni ces recherches esthétiques qui caractérisaient son art, les images sont moins voluptueuses et il y manque aussi cet humour pervers et ces sous-entendus qui faisaient l'individualité de ses anciens films. Bref, le charme romantique du jeune Sternberg n'est plus qu'un souvenir. Ce que nous découvrons ici c'est un réalisateur mûri, adouci par les années, philosophe, mélancolique et lyrique. Il s'agit d'une sorte de chant plaintif et insistant qui conte un exploit héroïque à la façon des anciennes balades et ce, avec une réelle poésie. Je ne veux pas dire que *Anatahan* ne sera pas reconnu comme un film de Sternberg par ses propres admirateurs, c'est toujours le même travail délicat de la camera, la même beauté d'images, la même musique obsédante, et le charme de sa nouvelle interprète, Akemi Negishi, nous rappelle son habituel talent pour photographier les femmes. Depuis le générique accompagné par le tam-tam nostalgique, et où l'on voit des poissons tropicaux qui nagent lentement autour des noms des techniciens jusqu'à l'image finale de Negishi et du volcan, il y a un effort de création qui transforme un banal incident de la dernière guerre en un poème épique. Il est fascinant d'observer le travail d'un styliste comme Sternberg en se posant sans cesse cette agréable question : et maintenant, que va-t-il nous réserver ? De combien de réalisateurs peut-on en dire autant ? Les années passent et leur nombre diminue ; Sternberg, lui, joint encore le grand passé du cinéma à son présent et ceci confère à *Anatahan* sa nécessité et son émotion. *Anatahan* est un oiseau rare parmi les films modernes, un film qui parle au public. Je ne dis pas cela en pensant au principe du commentateur qui s'adresse au public, bien que cela soit justement le cas d'*Anatahan* où le réalisateur lit d'une voix grave, par-dessus le dialogue japonais, un texte qu'il a écrit et qui est la chose la plus frappante du film. Les événements qui se déroulent devant nos yeux sont relatés en termes universels s'adressant aux hommes de tous les temps et de toutes les latitudes et chaque spectateur en retient ce qu'il croit le concerner. Ce commentaire est plus que la raison d'être du film, en un sens il *est* le film. Et dans ce texte il y a de l'esprit, de l'humour, de l'ironie, de la poésie et de la passion. J'attire votre attention sur une séquence qui précède la fin du film : lorsque l'héroïne Keiko, que joue Miss Negishi, debout sur un promontoir, agite les bras vers le bateau qui doit l'emmener loin de l'île, « il y a longtemps, dit Sternberg comme un survivant qui raconterait rétrospectivement la légende, il y a longtemps Keiko avait dit que si elle avait les ailes d'un oiseau, elle s'envolerait vers sa maison ». Et à ce moment Keiko *a* réellement les ailes d'un oiseau car ses bras sont comme un battement d'ailes et ce geste semble l'entraîner hors de l'île vers sa maison. De tels moments élèvent le film au royaume de la pure poésie. Dans une masse confuse de films faits de trucs calculés pour trahir, par la dégradation du sexe et l'exploitation de la violence et de l'évasion vers « un pays idéal », *The Saga of Anatahan,* avec son honnêteté, son humanité, son rythme tranquille et contemplatif, est un oasis dans le désert. Ce n'est pas le singe au bout de sa corde, comme beaucoup de films, ce sont les yeux du joueur d'orgue de Barbarie, dans lesquels il n'y a pas de traîtrise.

Sur un autre versant du cinéma, *From there to Eternity* est soigneusement calculé pour trafiquer de l'émotion du spectateur vulnérable aux émotions faciles, qu'il s'agisse du sexe, de la violence ou de la sentimentalité. C'est une tentative pour traduire en image, autant que la censure le permet, un roman célèbre de James Jones, sur la vie militaire dans les casernes de Schofield, à Hawaï, avant Pearl Harbour, et son seul but semble de donner un choc aux spectateurs par

n'importe quel moyen mais sans jamais faire le moindre appel à son intelligence. C'est donc un film qui aura beaucoup de succès et pourtant il évite les véritables éléments de choc du roman en supprimant le bouleversant chapitre sur la prison militaire, il transforme pudiquement un bordel en dancing et une des putains en « hôtesse » de ce dancing alors que l'importance de son rôle vient justement du fait que c'est une putain. En somme, c'est un film qui se trompe lui-même et lorsqu'il se termine on se demande après toutes ces compensations morales et tous ces torts plus ou moins redressés pour le mieux dans le meilleur des mondes, ce que tout cela signifie. Il n'y a hélas pas de réponse, chaque effet n'existe que pour lui-même et pour le temps qu'il dure. Tout a été soigneusement mastiqué pour donner aux spectateurs une bouillie facilement digérable. Techniquement, c'est bien fait, bien joué et mieux que bien dirigé par Fred Zinneman. Le film est une sorte de modèle tendant à prouver qu'il n'est pas nécessaire pour un film destiné à être un succès financier, d'être en 3 D, en couleurs ou en Cinémascope. *De gustibus non est disputandum.* La critique américaine a été enthousiaste sur ce film ainsi que sur *The Bandwagon* et, en ce qui concerne ce dernier, si vous aimez les comédies musicales brillantes avec Fred Astaire, vous l'aimerez certainement. Il atteint son but grâce à un scénario satirique et plein d'humour écrit par le couple talentueux que forment Betty Comdem et Adolf Green et la présence du comédien britannique Jack Buchanan. Bien que ce ne soit pas comme on l'annonce « le plus grand film musical du siècle », c'est plaisant, ingénieux et bien dirigé par Vincent Minelli.

Deux films indépendants, *Little Fugitive* de Morris Engel, Ray Ashley et Ruth Orkin, et *The Street,* court métrage de Helen Levitt, Janice Loeb et James Agee, sont tous deux pleins de mérite. Je ne reviens pas sur le premier déjà analysé ici à propos du Festival de Venise, quant à *The Street* c'est un documentaire fait par quelques anciens de l'équipe de *The Quiet One.* C'est un simple montage de scènes de rues dans le quartier hispano-nègre de New York, mais dont les images font pâlir les soi-disant films réalistes plus ambitieux et plus imaginaires. Je suis sûr que Vigo eût aimé ces deux films et je les désigne tous deux à l'attention pour le prochain prix du même nom.

Deux documentaires distribués par la R.K.O. : *The Sea around us* et *Below the Sahara,* sont nettement inférieurs. Le premier, en partant de l'excellent livre de Rachel Carson sur la mer et ses mystères, assemble un méli-mélo de plans glanés dans une douzaine de films sur la vie sous-marine que nous connaissions déjà ; un commentaire emphatique n'ajoute rien ; cependant pour ceux qui n'ont pas vu ces films, il y a quelques images fascinantes. Le second est le dernier film africain d'Armand Denis. C'est un mélange des clichés les plus courants sur l'Afrique, tous déjà vus, y compris les épisodes tragiques où les indigènes sont attaqués par des léopards pendant que l'opérateur tourne tranquillement sa manivelle. Il y a un incroyable commentaire de Denis lui-même, beaucoup de plans hors de propos de la jolie Madame Denis essayant de se rendre utile et du moins joli Monsieur Denis, l'œil à la camera, pour que nous n'oublions pas que c'est bien lui qui a tourné le film. Si l'on compare cette puérile réalisation à *La Croisière Noire* de Léon Poirier, au *Voyage au Congo* de Gide et Allégret, ainsi qu'à la superbe *Croisière Jaune,* on s'aperçoit de sa grande maladresse.

A ce sujet, je rappellerai le documentaire soviétique *Life in the Artic,* réalisé en 1952 en Sovcolor. Rien n'y était inutile et ses trois parties : vie sous-marine, vie des oiseaux, vie des animaux, étaient magnifiques. Ceci me laisse peu de place pour parler de *Barabbas,* film suédois d'Alf Sjöberg avec Ulf Palme, d'après le livre de Lagerquist, Prix Nobel. Entièrement tourné en Israël et à Rome, il possède une sorte de beauté sauvage spirituelle et physique, qui le classe au-dessus des routines. Malheureusement, tous ses effets demeurent en surface, il ne pénètre pas dans la psychologie de son héros et en dépit de toute sa violence, si nous sommes parfois intrigués, nous ne sommes jamais réellement émus. Mais Sjöberg a réalisé quelques scènes étonnantes et comme son thème est semblable à celui de *The Robe,* il sera intéressant de le comparer avec le spectacle de la Fox qui vient d'inaugurer le Cinémascope. « Hollywood renaîtra ou mourra selon le succès de *The Robe* », a dit Darryl Zanuck. C'est ce que nous verrons dans notre prochaine lettre.

Herman G. Weinberg

André Georges Brunelin

TRIBUNE DE LA F. F. C. C.

RENCONTRES

J'ai toujours regretté de ne pas avoir connu l'époque de l'Age d'Or du cinéma, celle où on longeait les murs des rues comme des conspirateurs pour aller voir Le Cuirassé Potemkine, *celle aussi où l'on cassait les fauteuils à la projection du* Sang d'un Poète. *J'ai la nostalgie d'une époque que je n'ai pas connue et que je ne connais que par les récits que m'en ont fait les « anciens ». J'imagine très bien ce qu'ont pu être les sentiments des premiers spectateurs de* Nana, *de* L'Opéra de Quat-Sous, *de* L'Affaire est dans le sac, *cette sensation qu'ils avaient de « découvrir », de sentir que « quelque chose » se « révélait ». Je crois que c'était là la vraie naissance du cinéma.*

Des amis et moi, nous avons voulu renouer avec cette époque faste. Nous ne sommes pas les seuls; un peu partout en France, désormais, il y a des « Vieux Colombier », que l'on appelle « ciné-club ».

Notre « Vieux Colombier » se situe tout près de Paris, dans sa banlieue, là où peu de gens s'imagineraient pouvoir le trouver, en pleine cité ouvrière. La ville s'étend sur les berges sales de la Seine, s'encastre entre des usines monstrueuses et les vieux côteaux d'où l'artillerie prussienne bombardait Montmartre en 1870. Sur ces côteaux on trouve encore quelques arpents de vignes qui donnent un vin que les « visiteurs » de notre Club connaissent bien. La ville s'étend sur plusieurs kilomètres et c'est d'un peu partout que les « mordus » descendent certains mardis soir pour la « rencontre ».

Cette « rencontre » a lieu dans un petit cinéma de quartier baptisé « Ciné-Club » pour un soir, les murs sont plutôt délavés, les fauteuils guère confortables et il arrive même qu'à certains endroits de la salle, par mauvais temps, les spectateurs reçoivent quelques gouttes d'eau.

Seulement voilà, « cinéma » est un mot magique, « ciné-club » aussi, et quand la « rencontre » promet d'être faste, on oublie rapidement le ressort du fauteuil qui vous indispose.

Certaines de ces « rencontres » ont quelques fois lieu entre nous, c'est-à-dire entre des commerçants, ouvriers, professions libérales de la cité. Tout le monde s'entend bien tout en discutant du film qui vient d'être projeté. Rarement nous nous sommes fâchés. Mais les plus grandes empoignades restent celles qui furent provoquées par la projection de L'Opéra de Quat'Sous, *les œuvres de Vigo et* La Règle du Jeu. *Ces soirs-là, le « Vieux Temple » a bien faillit s'écrouler sous les braîllements et les invectives.*

D'autres « rencontres » furent encore plus mémorables et surtout plus brillantes, ce sont celles qui permirent à nos amis ébahis de voir de près, de discuter avec quelques-uns des plus grands noms du cinéma. Ce sont les soirs de grande fiesta qui se terminent toujours au café du coin, ou quand celui-ci nous a mis à la porte, sur le trottoir. La séparation toujours déchirante se fait alors vers trois heures du matin. Jacques Becker ne me démentira pas, qui dans une nuit fraîche de février battit la semelle sur le trottoir durant une heure mais répondit de bonne grâce à toutes nos questions. Cher Jacques Becker, qui était venu ce soir-là assister à la représentation de Falbalas *avec comme cadeau, sous son bras, trois bobines de* Rendez-vous de juillet, *inédit. Jacques Becker timide, assis derrière un pilier de la salle et que je désignais du doigt à la foule des amis, qui croyant à un bluff, ne le voyant pas, n'applaudit même pas. Finalement, il fut bien obligé de se montrer et de faire face à ses « dangereux » amis qui le firent tourbillonner sous un déluge de questions et de réflexions.*

Je me souviens de l'air embarrassé de Becker aux prises avec un de nos amis, à propos de la scène du manège d'enfants dans Falbalas. *Notre ami, voulait voir dans cette scène, où des enfants sur le manège qui tourne, enfoncent un morceau de bois dans un anneau qui s'ouvre chaque fois que le coup est réussi, un symbole, qu'il expliquait avec beaucoup de détails. Becker ouvrait des yeux étonnés et déclara qu'il n'avait jamais voulu dire cela. Il était simplement très fort à ce jeu, quand il était enfant. et cela l'avait amusé d'introduire dans son film cette scène, sans arrière-pensée. Notre ami pourtant ne l'admit pas et répondit qu'il n'autorisait pas un auteur à mettre dans une œuvre des scènes qui ne voulaient rien dire. Et la discussion continua, Becker se dandinant d'un pied sur l'autre.*

Becker ne m'en a jamais voulu de ce coup, puisqu'il souhaite revenir nous voir. Nous l'espérons bien.

La soirée avec Marcel Carné eut une allure plus classique. On projetait intégralement Les Enfants du Paradis. *Carné, mécontent de la projection, me faisait faire l'aller et venue entre lui et l'opérateur pour mettre au point l'image. Carné fut présenté par Roger Régent qui retraça fort brillamment l'œuvre générale de notre invité. Carné prit la parole à son tour et entama une conversation avec les spectateurs. Tout alla bien jusqu'au moment où un spectateur se leva et déclara qu'il était marxiste et que cela lui déplaisait de ne rien voir de marxiste dans* Les Enfants du Paradis. *Carné me regarda ahuri ne sachant quoi répondre; je ne me souviens pas du tout comment nous nous sommes sortis de ce mauvais pas, mais tout se déroula bien par la suite. Il y avait, dans la salle, Louis Chavance qui parla de Jacques Prévert, Michel Auclair et du regretté Marcel Herrand. J'eus beau supplier Auclair, il ne voulut pas monter sur la scène « parce qu'il n'était pas dans le film ». Quant à Herrand, il voulait l'accord de Carné. Je revins avec cet accord. Mais Herrand me répondit souriant : « N'en croyez pas un mot si j'y allai, il m'en voudrait à mort ! »*

Il y eut bien d'autres grandes rencontres qui eurent toutes leur intérêt; je ne peux que les citer brièvement. Celle avec Daquin et Pozner, celle avec Simone Signoret, Yves Montand et Michel Auclair (une nouvelle fois) qui firent une arrivée impromptue, un soir où l'on projetait Sciuscia *de De Sica. Celle où Signoret, toute seule, parla de ses débuts avec esprit (elle présentait* Adieu Léonard *de Pierre Prevert où elle était figurante). C'était une Signoret râleuse, parlant les poings sur les hanches, interpelant un gars qui n'était pas*

d'accord avec elle en l'appelant « mon petit bonhomme ». Une Signoret comme on l'aime, quoi ! De grande classe ! Et Autant-Lara qui nous fit l'amitié de venir à différentes reprises !

Certaines soirées furent assez inattendues; ainsi celle où j'avais demandé à Jean Grémillon de venir présenter Lumière d'Eté. *Lorsque nous sommes arrivés, tous les deux, la séance aurait du être commencée depuis cinq à dix minutes. Je pénètre dans la salle suivi de Grémillon et je reste saisi, effaré. Je me retourne et regarde Grémillon qui ne bronche pas. Il y a exactement douze personnes bien sagement assises qui attendent. Je supplie Grémillon de quitter la salle immédiatement et d'aller au café du coin, oublier cette mésaventure. Très froid, Grémillon me fait remarquer que nous sommes déjà en retard, et qu'il est impossible d'attendre davantage. « Cela ne serait pas correct vis-à-vis des personnes qui se sont dérangées et c'est déjà bien gentil de leur part d'être venues. » Cette réplique me rend encore plus pâle de confusion. Je demande à Grémillon de ne pas prendre la parole immédiatement comme il était prévu et que la projection commence. Pendant les extraits de* 6 Juin à l'Aube *et de* Remorques, *Grémillon me réconfortait comme il pouvait. « Ce qui m'ennuie, disait-il, c'est que cette séance va coûter beaucoup d'argent à votre club. » Brave Jean, qui ne nous fit rien perdre finalement, au contraire et qui nous donna une des plus belles soirées de cinéma que l'on puisse rêver. En effet quand la lumière revint dans la salle, plus de trois cents personnes étaient là, applaudissant à tout rompre. Je fis une brève intervention sur les vertus de l'exactitude et Grémillon parla. Durant une demie heure, la salle fut sous le charme de sa voix persuasive, enveloppante, chaude. Tous ceux qui le connaissent savent de quoi je parle.*

Grémillon revint chez nous à l'occasion d'un hommage que nous avions décidé de rendre tant à l'homme qu'à son œuvre. C'était l'assistance des grands soirs : Léon Barsacq, Clavel, Jeanne Wita, Elsa Barraine, Irène Joachim, Marcel Carné, Roland Lesaffre, Roger de Venloo, Fourré-Cormeray, la Cinémathèque Française au grand complet avec le grand prêtre Henri Langlois, timide et effacé, Lotte Eisner, René Wheeler, Arlette Thomas, bien d'autres encore. Ce soir-là, Grémillon fit découvrir à un public ahuri et ravi, le grand Mélies, Max Linder, des actualités de 1910, et aussi la musique écrite par Elsa Barraine pour le Le Printemps de la Liberté.

Grémillon avait, peu de temps avant cette soirée qui lui était consacrée, écrit un des plus beaux textes que j'ai entendu sur le cinéma. Ce texte fut lu par Gérard Philipe, au cours d'un gala en « Hommage au cinéma français » pour lequel nous avions fait faire un montage spécial de quelques-unes des scènes les plus classiques de notre production de 1930 à nos jours. Ce texte ne fut remis à Philipe que quelques minutes avant qu'il ne monte le lire sur scène. Pourtant, inutile de dire qu'il l'exprima d'une manière remarquable. Il arriva très simplement sur scène avec un tabouret et, s'adressant au public, il dit : « Puisque vous êtes tous assis, il n'y a aucune raison pour que je reste debout. » Huit cents personnes écoutèrent ce soir-là, dans un silence étonnant, un texte qu'ils n'auront pas deux fois l'occasion d'entendre dans leur vie. L'humanité des pensées exprimées par Grémillon et la pureté sans concession du verbe s'adressaient à un public d'ouvriers, de commerçants qui réagirent à la fin par de longs applaudissements enthousiastes. Grémillon a ainsi conquis notre Club. J'espère que notre Club l'a aussi conquis, puisqu'il est un de nos amis fidèles et que chaque séance le voit parmi nous.

Il m'est difficile de raconter, vu la place dont je dispose, nos soirées avec Jean Gabin et Pierre Brasseur. Gabin était tout heureux de revoir en une seule projection les grandes scènes de ses plus anciens films. Il exprima en quelques mots très simples, très directs ce qu'il ressentait. Il était, je crois, très ému et très touché des marques de sympathie qu'un public fervent lui témoigna. Brasseur lui, devait faire une sorte de conférence, sur son métier. « Je ne prépare rien, m'avait-il dit, Daquin et Barlatier seront là; ils me serviront de comparses, tout marchera au poil. » Tout a en effet fort bien marché; mais ni Daquin, retenu par une réunion professionnelle, ni Barlatier, souffrant, n'étaient là. Un Brasseur barbu, nerveux, gesticulant qui impressionna fort les adhérents du Club, parla cinq minutes, puis brusquement s'arrêta; il ne se souvenait plus de rien. Comme il s'agissait d'une rétrospective de ses films, à mesure que les extraits passaient, les souvenirs lui revinrent; il intervenait tout le temps, entre chaque extrait, parfois même, dans le noir de la projection, sa grosse voix s'élevait pour souligner un jeu de scène, envoyer une boutade. Mais la vraie conférence de Brasseur, plus exactement sa confidence d'acteur, c'est à moi qu'il l'a fit après la séance tandis que nous soupions avec sa charmante épouse. Brusquement, il se souvint d'un tas de choses qu'il aurait pu dire (il en avait déjà dit beaucoup); il était navré de les avoir oubliées. Brasseur peut en tout cas être sûr que l'on se souviendra chez nous de son passage. Au moment de se séparer, comme je m'excusais presque que notre Club n'ait groupé que quelque trois cents personnes. « A Pleyel, lui dis-je, vous auriez refusé du monde. » « A Pleyel ou ailleurs à Paris, cela ne m'intéresse guère... C'est beaucoup plus marrant de faire çà ici... D'ailleurs mon grand-père était garde-voie dans cette ville, pendant la guerre de 14. Je me souviens très bien, j'étais tout môme, ma grand'mère m'emmenait quand elle lui portait le casse-croûte... » Et voilà, Brasseur repartit dans ses souvenirs. « Tiens, cela aussi, j'aurais pu le raconter à tes amis. » Bien sûr, à une autre occasion.

Encore deux séances, que je ne peux oublier. La première consacrée « à un auteur maudit », Pierre Prévert. Il était du reste furieux que je l'ai ainsi baptisé. Il avait raison. Prévert est un faux maudit. Voyage surprise, *à trois reprises, a rempli notre salle. C'est le film le plus réclamé, avec* L'Affaire est dans le sac. *C'est Jeanne Wita qui présenta Prevert, mais c'est ce dernier qui l'avait auparavant présenté. Une soirée avec lui, ne pouvait se dérouler que dans la plus grande fantaisie et la plus simple et directe gentillesse. Ce sont des acclamations qui saluent Pierre Prévert quand il vient nous voir. Il est le copain de tous. Je connais des gens qui ne lui ont jamais adressé la parole, mais qui disent « Pierre » en se souvenant de cette soirée. Les « anciens » de* L'Affaire est dans le sac, *Chavance, Eli Lotar, Etienne Decroux, et J. P. Le Chanois firent sur scène un petit numéro charmant évoquant chacun leur souvenir de la belle époque qui vit Pierre Prévert faire ses début de réalisateur. Dans la salle, Trauner et son petit chien, Jean Grémillon, Paul Grimaud, Arletty (que l'on n'attendait pas...) avec des airs gentils d'impératrice blanche; Guenia Richez, Simone Chavance et bien d'autres, étaient aussi ravis que mes spectateurs. Bussières et Annette Poivre arrivèrent après que la séance fut terminée. Quelle soirée ! On en parle encore dans notre « landernau », en disant que l'on ne reverra pas de sitôt, une séance comme celle-là.*

Un mois plus tard exactement eut lieu, la soirée Jacques Prévert-Paul Grimaud. On peut dire qu'elle s'annonçait bien. Grémillon, Simone Signoret, Trauner, Pierre Brasseur, Pierre Prévert, Jacques Prévert, Paul Grimaud.

Quelle affiche ! (Et j'en oublie sûrement). La première partie se passa parfaitement. Elle était consacrée aux œuvres de Grimaud. J'ai bien tenté de faire parler Grimaud, mais il était tellement ému de l'accueil qu'on lui avait fait qu'il ne pu rien dire. Pierre Prévert parla pour lui. A la fin ils s'embrassèrent. Cette fois Grimaud voulut parler, il tendit ses mains vers la salle et s'écria : « Je vous embrasse tous ». Jacques Prévert du milieu de salle commentait à haute voix l'éloquence particulière de Paul. « T'as l'air d'un vrai bidasse » lui criait-il. Tout le monde riait. Quelle belle soirée cela promettait !... Ensuite, nous donnions Les Portes de la Nuit. *C'était une copie en* 16 *mm. Dès les premières images, on vit sur l'écran des castors. Jacques gueulait « C'est pas* Les Portes, *çà, je le connais le film; c'est pas* Les Portes. » *On arrête la projection. Il y avait erreur. On recommence. Cette fois c'est bien le film de Carné et Prevert, mais l'image fond sur l'écran, le son s'étrangle en crépitements invraisemblables. Dans l'oreille de Grimaud, Grémillon glisse : « Je ne me souvenais pas que le film avait été tourné pendant la Libération de Paris. » Et un peu plus tard, dans l'oreille de Trauner : « Ton décor était mal équilibré, tu vois il s'écroule ! » En effet sur l'écran, l'image s'estompait de plus en plus. Le brave ami qui opérait avec son appareil suait sang et eau, ne comprenant rien à ce qui arrivait. J'étais effondré. On arrêta la projection; le temps d'examiner l'appareil sous tous les angles. Rien. Alors on reprend. Les plombs de la salle sautent. Le directeur ne savait plus très bien, dans l'affolement, où ils se trouvaient. On répare. On redémarre. C'est pire que jamais. Jacques Prévert crie sur l'air des lampions. « Les Castors ! Les Castors ! » Je n'y tiens plus, sors de la salle et dehors sur le trottoir, les larmes me viennent aux yeux. Pierre Prévert est venu me rejoindre. C'est un désastre sans précédent. Il n'y a plus rien à faire. Trauner s'en va le premier, bientôt suivi, de Pierre Brasseur et Simone Signoret. On arrête définitivement la projection et on s'excuse. Personnellement je n'ai plus de jambes, je suis vidé, je ne me montre pas. Grémillon et Jacques Prévert se sont éclipsés aussi, mais c'est pour aller manger un poulet rôti à la broche et déguster le vin blanc local. Ils reviennent pour me consoler. « J'en ai vu d'autres », me dit Jacques. « C'était très bien tout de même », me dit la charmante Gisèle Prevert. « Moi je m'en fous, dit Grimaud, cela s'est bien passé pour moi ». Oh ! toutes ces paroles amères malgré les gentillesses. C'était la première soirée ratée, mais je vous assure qu'elle comptera dans ma vie.*

Le lendemain soir, nous avons voulu passer la même copie à des amis. Nous venions de projeter La Grande Illusion, *sans encombre. Dès les premières secondes des* Portes, *la lampe saute !!! Nous nous sommes jurés de ne plus toucher à ce film.*

Voilà, c'est tout. Ces quelques lignes n'ont évidemment pas la prétention de vouloir prouver quoi que ce soit d'extraordinaire; elles vous mettent dans la confidence de souvenirs qui sont particulièrement chers à quelques-uns de notre Club.

Une nouvelle saison s'ouvre devant nous. Que sera-t-elle ? Mais nous savons bien que d'autres « rencontres » auront lieu et que nous essayerons de les rendre plus belles encore, si cela est possible. Tout le monde y gagnera. Le cinéma surtout.

André Georges Brunelin

Vittorio de Sica

LETTRE A ZAVATTINI

Nos lecteurs ont sans doute eu des échos d'une soi-disant brouille entre Vittorio de Sica et Cesare Zavattini au moment du voyage de de Sica aux Etats-Unis. Qu'ils se rassurent, les choses n'ont pas dépassé le stade du malentendu et la fameuse association est déjà reformée puisque le scénariste et le metteur en scène préparent ensemble en ce moment L'Or de Naples. *Afin de dissiper toute équivoque, Zavattini a tenu à rendre publique la lettre suivante que nous devons à l'obligeance de* CINEMA NUOVO *de pouvoir publier.*

Mon cher Zavattini,

Il faut que tu m'excuses auprès des amis du Cercle Romain du Cinéma si je ne participe pas à vos débats, auxquels vous m'invitez avec une insistance si affectueuse. Il ne s'agit pas de mauvaise volonté, tu le sais bien, mais d'abord du fait que je ne suis pas un théoricien, et que j'ai donc presque peur des discussions théoriques, tout en reconnaissant leur importance foncière; puis, parce que le temps m'a manqué, me manque, à cause de notre beau métier, qui ne laisse guère de loisirs. Mais je suis comme je le peux l'activité culturelle du Cercle, à travers les nouvelles que m'en donnent des confrères ou vos bulletins, et je pense que cette activité même est l'un des meilleurs signes de la vie concrète de notre cinéma, de ce cinéma italien que certains donnent pour mort juste au moment où il manifeste vaillamment son existence aussi bien par ses essais que par ses déceptions, ou même ses erreurs.

En sommes, tu le vois, je ne suis rien moins que pessimiste, et tiens à affirmer que, bien que la structure capitaliste de notre production restreigne l'inspiration des artistes, nous parvenons bon an mal an à réaliser une dizaine de films conçus d'après des ambitions non vulgaires et renfermant des valeurs positives, que l'on peut définir comme « indicatives » (et je pourrais m'épargner de te le dire à toi, qui frayes continuellement de nouveaux chemins). Bien entendu, il faut que ces dix bons films deviennent au plus tôt vingt, puis trente, puis quarante et, pour cela, que les autorités compétentes facilitent le développement de notre cinéma, en lui assurant la condition première et capitale de ce développement, qui est, nous sommes tous d'accord là-dessus, la liberté.

A ce point de vue aussi, la presse peut continuer à agir utilement, pour peu qu'elle se tienne à l'écart des faits personnels ou factieux. Mieux que nous tous, et à cause même de sa présence quotidienne, la presse est en condition d'éclairer le public au sujet de notre labeur, de le préparer à cette révolution qui mûrit depuis que le cinéma a pris conscience que ses limites dépassent celles du simple spectable, ou, pour dire autrement les choses, que le spectacle a un rôle de plus en plus précis dans la formation de notre société. J'y pensais justement hier, en parcourant les articles publiés au sujet de *Stazione Termini*, et je remarquais qu'une partie, heureusement peu importante, de ces articles, trouvait dans ce film de nouveaux prétextes pour prétendre que nous devrions, toi et moi, nous séparer et cesser complètement une collaboration qui dure depuis plus de dix ans. Eh bien, notre cas, quoique modeste, est significatif par rapport au problème général auquel je faisais allusion plus haut, et aux

passions politiques ou privées qui faussent parfois le fonctionnement de la critique. Toi et moi, nous avons toujours demandé à la presse qu'elle nous juge avec sévérité : nous avons lu ces jugements avec attention et nous en avons tiré des enseignements ; mais nous avons toujours été étonnés, attristés par des jugements qui, au lieu de se baser sur un examen éthique ou esthétique d'un film, s'inspiraient d'humeurs, d'amitié ou inimitié, si ce n'est pire.

Ainsi, sur quoi se base-t-on pour essayer avec tant d'acharnement de nous séparer ? Notre collaboration qui a été si naturelle, si étroite, aurait-elle donné de mauvais résultats pour le cinéma italien ? J'ai le sentiment qu'on a mis plus que de l'âpreté, jusqu'à de la méchanceté dans cette insistance, car on a eu recours à tous les moyens pour nous dresser l'un contre l'autre : il s'en est fallu de peu qu'on n'y réussisse. On a commencé à l'occasion de *Miracle à Milan*, et l'on s'est déchaîné complètement à l'occasion de *Stazione Termini*. Il est certain que nul de ces critiques ne nous encourageait il y a dix ans, au temps de *Les enfants nous regardent* ou de *La porte du ciel*, quand la communauté de notre inspiration était déjà évidente, quand nous donnions déjà le témoignage d'une entente qui ne saurait jamais être plus totale. Personne ne nous encourageait, laisse-moi le répéter, et nous étions vraiment seuls, toi et moi, chacun mettant sa confiance dans l'autre, et c'est ainsi qu'est né *Voleur de Bicyclettes*. J'ai vu naître le scénario de *Voleur de Bicyclettes* de ton talent opiniâtre, et ce fut, en vérité, une naissance impopulaire, nous pouvons le dire ; mais moi, je sentais que c'était vraiment là mon univers, et que je saurais l'exprimer comme si j'y avais vécu depuis toujours. Te souviens-tu qu'il y eut quelqu'un pour nous dire, en lisant ce scénario : « Ce n'est pas du cinéma ». Aucun de ceux-là n'aimait ton cheval blanc de *Sciuscia* : ils ne voulaient pas que le récit s'achevât d'une manière aussi tragique, pas plus qu'ils ne voulaient que le vol d'un pauvre vélo provoquât tant de douleurs et que tes autres personnages, Toto le bon ou le vieil Umberto D., viennent déranger l'existence coite d'une collectivité qui avait déjà oublié la guerre. Mais moi, je n'ai jamais douté, et je ne crois pas que deux frères, pendant les années de la guerre et de l'après-guerre, eussent pu être plus unis que nous, et tendre vers le même but. Nous savions ce que nous voulions. Quand commençait pour moi, le long labeur de la réalisation et que nous demeurions séparés pendant des mois, à mon retour, je te retrouvais toujours prêt à reprendre notre propos, et plein de cette fantaisie humaine, de cet enthousiasme éclairé, de cette cohérence morale, qui ne te font jamais défaut. Et pourquoi donc aurions-nous dû nous séparer ? Aujourd'hui, en parcourant ces coupures de journaux, il me semble que je réalise pour la première fois d'une façon saisissante l'injustice grave dont on fait preuve à ton égard, et par conséquent au mien, en opposant tes scénarios à mes réalisations, ou même en t'en déniant la paternité, afin de mettre du désaccord là où il y a toujours eu accord.

Je m'aperçois qu'une lettre qui ne devait avoir que quelques lignes est devenue très longue : une manière d'épanchement dans cet après-midi dominical. Je ne m'en plains pas, car j'ai eu ainsi l'occasion d'affirmer une fois de plus publiquement les liens indestructibles d'estime et d'affection qui nous lient, et cela à la veille d'une collaboration nouvelle entre nous, qui ne sera pas, je le souhaite de tout mon cœur, la dernière.

VITTORIO DE SICA

Lo Duca

VARIATIONS AUTOUR D'UNE DISCUSSION SUR LE CINÉMA ESPAGNOL

L'A.B.C., avec un courage exemplaire, a publié un article assez dur de notre ami Lo Duca (et qui reprenait en partie sa « Lettre de Madrid » publiée ici) au sujet du cinéma espagnol. L'article, à part quelques approbations, a provoqué une véritable levée de boucliers. Arriba !, à lui seul est revenu trois fois sur la question et avec une aigreur de plus en plus soutenue. Lo Duca répond à tous dans cette note.

(*N.D.L.R.*).

Je n'ai pas écrit un article — dont la violence était inspirée par l'amour et le respect que je porte à l'Espagne — pour qu'il passât inaperçu, mais je ne m'attendais pas à une telle levée de boucliers. J'ai dû « toucher », si l'on applique les règles de l'escrime à la critique. Quoi qu'il en soit, ma réaction aux nombreux commentaires provoqués par mon article ne sera aucunement passionnée, bien qu'un quotidien m'ait pris à partie trois fois à lui seul !

Mes confrères ont été unanimes à dénoncer l'impertinence de mes opinions. C'était un risque à courir : le cinéma espagnol en vaut la peine et il a déjà reçu suffisamment de guimauve... Mais d'aucuns tombent dans un excès évident lorsqu'ils me reprochent l' « inopportunité » de mon article. Qu'en savent-ils ? De toute façon, qu'ils apprennent que dans les accords internationaux l'*art* n'entre pas en ligne de compte et ne sert pas de base de discussion. Ce qui est juste, car où irions-nous si l'on donnait de la valeur, juridiquement, à un élément aussi subjectif ?

Le zèle d'un collègue l'a poussé plus loin encore : il a insinué qu'un « invité » n'aurait pas dû... etc. Ecarté le détail que je n'étais l'*invité* de personne, quelles convenances empêcheraient un « huesped » de faire remarquer au maître de céans que le feu est dans la maison ?

Presque tous sont tombés d'accord pour me dire qu'*on* n'aime pas les critiques étrangères. Revoici les effets de la courtoisie anesthésique dont je parlais ! On brûle de l'encens, on s'adresse des fleurs de rhétorique, on se quitte fort content l'un de l'autre, et l'on continue à faire de mauvais films ! Le monde — Madrid à 2 heures de Rome et de Paris, qu'on se le dise — est si étroit qu'un mauvais film fait à Rome, Paris ou Madrid nous trouble tous : je réclame le droit de le dire, et sans ménagements. Sans ce droit la critique n'aurait aucune raison d'être.

Jadis, il a suffi que El Greco s'exprimât en Espagne pour que fussent oubliées Crète et Venise, à sa plus grande gloire.

Je ne parlerai pas de ceux, fort nombreux, qui ont affirmé que j'étais au-dessous de la vérité. Je connais aussi en Italie et en France ce gentil cannibalisme intérieur, ce snobisme et ce chauvinisme à rebours, aussi démodés que ses *alter ego*.

De plus, il y a un fait nouveau.

Je puis invoquer les plus hautes autorités du cinéma de Madrid pour prouver que trois jours après la parution de mon article dans l'*A.B.C.*, un mois avant Cannes, j'ai prévu pour le cinéma espagnol son premier grand succès

international. Je voulais donner immédiatement une suite à mon article... et cela parce que je venais de voir à Paris *Bienvenido Mr Marshall !*

Je n'insiste pas, car le goût du triomphe facile n'est pas dans mon caractère. Mais il est clair que ce film était dans la bonne voie, n'avait pas peur du vrai (fût-il déplaisant ou agaçant), contenait deux ou trois notations authentiques de la vie espagnole et, enfin, était l'œuvre d'un homme sorti de l'Instituto de Investigaciónes y Experiencias Cinematograficas. Tout y était, réponse idéale à mes contradicteurs, conforme aux souhaits que j'avais exprimés. Son succès à Cannes devrait convaincre les cinéastes espagnols qui en douteraient encore, que le courage et la vérité payent toujours. Je ne croyais pas d'ailleurs que la réalité m'aurait donné raison aussi vite.

Car j'apprécie les choses fort belles qu'on a écrites partout, même les citations prophétiques de Canudo en 1920 (peu en Espagne savent qui a été le « barisien »). Mais je m'entête. On m'affirme que j'ignore la clé de la situation, que je ne sais pas jusqu'où va le mercantilisme et la bassesse d'un certain cinéma qui étouffe, etc... Mais cela n'a aucun intérêt, sur le plan où je parle. Je n'ai pas à connaître les marchands de pellicule impressionnée ; mon rôle est de m'intéresser aux réalisateurs (des scénaristes aux metteurs en scène), à leur courage, à leur talent. Le reste est accessoire. Or, s'il y a de mauvais films, la faute en est d'abord aux réalisateurs qui acceptent de les réaliser. A eux de se défendre. A la presse de les soutenir quand ils le méritent. Le reste suivra : public et marchands compris.

Le comble de ma surprise est de voir un quotidien prendre parti pour *le cinéma américain* — je cite de mémoire — *qui sait raconter ce qui ne vaut peut-être pas la peine d'être raconté, mais qui est du cinéma « cinéma »*, ce qui n'arriverait jamais au cinéma européen (sic).

Je n'aurai pas l'impertinence de demander ce qu'on entend par *cinéma cinéma* (tout en goûtant beaucoup la confession de ce cinéma « constructif » qui raconte ce qui ne vaut pas la peine d'être dit). Ce cinéma vain, ce cinéma antichrétien (quoi de plus antichrétien que le *happy end* hollywoodien, de cet optimisme qui n'est que pure hypocrisie ?), devrait donc être notre modèle ?

Une question m'a paru énorme (beaucoup plus que l'histoire de cet ami laïc dont la position est *plus* catholique que la position du Vatican vis-à-vis de *Due soldi di Speranza*) : choisir entre l'Empire et Don Quichotte. Vraiment, au XXe siècle, existe-t-il un esprit capable d'une telle absurdité ? Les empires et leurs « messages » passent. L'histoire est là pour le dire. Don Quichotte reste. *Cabiria, Scipion l'Africain, Fabiola, Quo Vadis ?* et *Salomé* (les derniers) sont des âneries à grand spectacle, des âneries parfaitement païennes d'ailleurs. *La ruée vers l'or, La passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer), *Halleluia ! Ladri di biciclette* sont des œuvres d'art.

J'ai écrit que *Surcos* pourrait avoir dans le futur cinéma espagnol l'importance de *Fari nella nebbia* dans le cinéma italien. J'ai dit aussi que *El Judas* contenait — en puissance — un des plus beaux scénarios qu'on puisse concevoir ; je crois qu'on parlera de *Segundo Lopez,* à tort ou à raison, quand on aura oublié *Don Juan* et que l'auteur de *Hermano menor* doit être suivi. J'ai prévu que *Bienvenido Mr Marshall* plairait à l'Europe entière et un peu moins à l'Amérique du Nord, mais je ne suis pas Américain et en fait de dollars je n'ai reçu que les faux qui servirent à la publicité du film (et que les Etats-Unis firent interdire, se ridiculisant ainsi à Cannes). Qu'on me fasse donc le crédit de mes prévisions, pas davantage !

Le cinéma *qui ment* peut faire plaisir à des puissances coalisées de l'argent et de la bêtise. *Mais qui ose couvrir ce mensonge ? Au nom de quoi ?*

L'Espagne vient de suggérer l'image qui convient à mon raisonnement. On a enfin rendu honnête le combat entre torero et taureau. Peu importe si cela dérange le monde qui gravite autour des courses, si les mauvais toreros grincent des dents, ou si les familles des taureaux vont se réjouir.

Je n'ai jamais demandé autre chose pour le combat du cinéma : qu'on laisse aux cornes leur force pénétrante et qu'on cultive le courage des matadors. Que les invertébrés, les enrichis, les gavés, les spécialistes du compromis passent la main et quittent l'arène.

Lo Duca

LES FILMS



Charles Boyer, Danielle Darrieux et Vittorio de Sica dans *Madame de* de Max Ophüls.

LE MASQUE

MADAME DE , film français de MAX OPHÜLS. *Scénario :* Max Ophüls, Annette Wademant et Marcel Achard, d'après le roman de Louise de Vilmorin. *Dialogues :* Marcel Achard. *Images :* Christian Matras. *Décors :* Jean d'Eaubonne. *Costumes :* Annenkov et Rosine Delamare. *Interprétation :* Dannielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio de Sica, Jean Debucourt, Mireille Perrey, Jean Galland. *Production :* Franco London Film-Indus Film (Paris) Rizzoli (Rome), 1953.

Le cinéma n'est trop souvent que l'art d'éluder la difficulté. Qu'un cinéaste s'attache d'abord à faire mentir cette règle, voilà un fait assez rare pour retenir aussitôt l'attention. Il en est d'autres.

Mais je voudrais d'abord faire justice du dédain mal dissimulé avec lequel nos critiques rendent compte le plus souvent de chaque film de Max Ophüls. Que *Madame de* soit au contraire une œuvre difficile, au sens le plus plein de ce mot, son écriture même le prouverait, où tout veut déconcerter, distraire le spectateur de l'essentiel par l'accumulation des actions secondaires, des fausses pistes, des répétitions et des retards ; où le pittoresque s'ingénie à masquer le pathétique. Mais sans toujours y parvenir.

C'est un trait de notre civilisation



Vittorio de Sica et Danielle Darrieux dans *Madame de* de Max Ophüls.

que cette importance privilégiée que l'homme accorde au visage de l'homme, mais qui ne suffirait à justifier notre émotion devant la progressive métamorphose sous nos regards des traits de Danielle Darrieux, si nous ne pressentions aussi comment celle-là risque ici de transformer l'image de l'univers; tout le réseau d'arabesques mouvantes qu'il est d'usage de reprocher à notre auteur, se noue autour de cette transfiguration.

Et cette courbe abstraite qui parcourt secrètement toutes les œuvres qui sollicitent un intérêt véridique, qui dirige de la ville à la solitude les pas des héros de la *Maison dans l'ombre* ou de *l'Aurore*, qui fait Bergman gravir les flancs du volcan ou Lillian Gish dériver sur les glaces, qui contraint enfin à la défaite les jeunes assassins de la *Corde*, à l'acceptation la jeune amoureuse du *Fleuve*, comment ne pas retrouver ici sa marque ineffaçable comme l'empreinte d'une première vocation ? Je ne connais pas de grands films qui ne soient aussi le récit d'itinéraires spirituels ; si, du livre à l'écran, les personnages de Louise de Vilmorin effacent l'amour-propre par l'amour, substituent au respect des convenances, à certaine élégance morale, que leurs gestes continuent d'assumer, l'exigence de passions auxquelles tout est maintenant sacrifié, n'est-ce point pour permettre d'abord à l'héroïne cette démarche craintive, mais assurée, qui la conduira de la frivolité des jeunes épouses à la lucidité des agonisantes ? Madame de rencontrait jadis la mort toute surprise et encore incrédule ; le hasard et l'aveuglement d'un mari lui rendaient enfin des bijoux qu'elle désire maintenant jusqu'à tout y sacrifier, la vie et l'amour même ; voyez quelle exigence toute morale la fait choisir son destin, comme le Général et l'Ambassadeur acceptent avec clairvoyance une fin qu'ils ne subissent plus.

Je vois bien comment l'on pourrait critiquer cette adaptation si elle était l'œuvre de quelque scénariste de profession ; mais son exceptionnel mérite est justement à mes yeux d'être une adaptation de metteur en scène et de ne prendre sens que par le film qu'elle suppose: *Le Plaisir* nous avait enseigné déjà quelles transformations subtiles et profondes Ophüls sait faire subir aux personnages sous les apparences de la fidélité ; mais il ne s'agit plus de donner une âme aux créatures tout animales de Maupassant, mais à ces fantômes littéraires, dont l'existence semble faite du récit même de leurs égarements, un corps de chair et de sang, soumis à Dieu et au péché,

dont la règle ne sera plus un certain code de la politesse mondaine, mais ce regard que posent toujours sur eux la société et la religion.

Comment l'anecdote même du conte est réduite à une série de moments privilégiés, dont chacun est pris comme thème d'un développement tout musical, et tous juxtaposés comme les mouvements indépendants de quelque suite concertante ; comment s'affirme tout au long le désir de faire toujours plus périlleuse l'approche même des personnages, de compromettre d'obstacles divers leur incessante poursuite, ou le goût enfin de ces décors justement nommés « complexes », qui, loin cependant de contrarier le geste, l'appellent et l'élargissent par leurs pièges mêmes : voilà ce que put déjà observer chacun pour en faire les constantes d'un certain « style Ophüls ». Mais tant de complexité n'aurait-elle pour but que se défendre d'une trop grande simplicité ? Tant de volutes que s'enrouler autour d'une ligne précise dont les arêtes percent par accidents en surprenants éclairs ? Tant de courses que saisir parfois la brusque révélation d'un visage figé ? Reconnaissons plutôt combien sont préconçues nos idées sur toute prétention de la mise en scène à la profondeur, et que la difficulté technique peut en être le plus sûr garant, qui introduit dans les mécanismes le risque, c'est-à-dire la chance de l'échec ou du miracle, le périlleux reflet des sentiments les plus secrets.

Une volonté si constante de contrarier l'émotion, de la cerner par la dureté même de ses prouesses, n'est pas enfin le fait d'un cinéaste mineur : la tendresse le cède vite à la cruauté lucide du moraliste, certaine sécheresse qui me semble le gage d'une plus profonde richesse du cœur que l'étalage complaisant des misères d'autrui, dont il est si aisé de compatir. Cruauté, disais-je, et souvent si authentique que l'auteur doit l'espacer, aérer ses éclats (pensez à l'insoutenable rayonnement du visage de Madame de à l'agonie) par les allées venues des comparses, pour la garder supportable. L'œuvre de cet auteur que l'on voudrait frivole, je préfèrerais plutôt la résumer celle d'un analyste impitoyable dont les grâces menteuses ne veulent pas dissimuler la gravité. Non, ce n'est pas encore une fois le fait d'un cinéaste mineur, que cette fascination qu'exerce sur lui, dans Schnitzler ou Maupassant, l'atrocité la moins complaisante, la plus sévère, cette poursuite d'un même personnage du séducteur (et au delà de celui-ci, l'acte même de la séduction, captation d'une âme par une autre volonté), cette nostalgie d'une pureté première, perdue et sauvée à la fois par son regret, où s'abandonnent enfin ses héroïnes au terme de l'irrémédiable; la gêne qui saisit le spectateur au dénouement de *La Ronde* ne serait-elle pas que le refus instinctif de suivre l'auteur dans les derniers cercles de son petit enfer sentimental ? Vienne, capitale de cet univers abstrait, n'est plus que la ville condamnée dont les valses et les lustres se poursuivent sous une lueur de fin du monde.

JACQUES RIVETTE

P.S. — Regrettons toutefois la déplorable facilité des dialogues de M. Marcel Achard, dont la présence nous semble ici superflue.

DU MÉPRIS CONSIDÉRÉ...

STALAG 17, film américain de BILLY WILDER. *Scénario :* Billy Wilder et Edwin Blum, d'après la pièce de Donald Bevan et Edmund Trzcinski. *Images :* E. Laszlo. *Décors :* Sam Comer et Ray Moyer. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* William Holden, Don Taylor, Otto Preminger, Robert Strauss, Harvey Lembeck, Richard Erdman, Peter Graves. *Production :* Paramount, 1953.

Il y a un cas Billy Wilder. Avant d'aborder la mise en scène, Wilder était un excellent scénariste de comédies américaines. On lui doit scénarios et dialogues de *La Baronne de Minuit, La huitième femme de Barbe-Bleue, Boule de feu* et d'autres. Devenu metteur en scène, il ne réalisa que trois comédies : l'admirable *Uniformes et Jupons courts*, les honorables *Scandaleuse de Berlin* et *La Valse de l'Empereur* pour quatre ou cinq films noirs d'inspiration « réaliste psychologique » à la française, dans un style

hésitant entre l'expressionnisme allemand et le plus pur style américain.

Ces films, les plus admirés de leur auteur, j'avoue ne les aimer guère, je les crois creux à force de se vouloir profonds ; qu'en reste-t-il à les revoir aujourd'hui ? *Assurance sur la Mort* n'a plus pour lui que le seul privilège de l'antériorité, *Le Poison* est si j'ose dire imbuvable, le ton faussement documentaire qui se veut âpre, amer et désespéré de *Sunset Boulevard* et du *Gouffre aux Chimères* irrite et blesse sans que quiconque ne soit dupe, et m'apparaît comme une grave concession à la mode, surtout si je lis dans un article récent signé de Wilder lui-même : « *Ernst Lubitsch qui fut mon maître...* »

★

Et cependant *Stalag 17*, que j'entends louer ici, est un film psychologique et comique et il se trouve précisément que sa partie comique est de loin la plus faible au lieu que cette psychologie que je dénonçais plus haut y est à ce point inhabituelle et subtile que c'est sur ce point même que ce film m'apparaît comme le meilleur de Wilder.

Une fois considéré que *Stalag 17* est l'exception qui confirme la règle, venons-en à un rapide résumé du scénario, pour une fois nécessaire.

Un mauvais sort semble avoir été jeté sur la baraque 4 de ce camp de prisonniers américains quelque part en Autriche, vers la fin 1944. (La baraque 4 se différencie des autres en ce qu'y sont enfermés quelques acteurs de la Paramount, tandis que de vulgaires figurants encombrent les autres). Un mauvais sort : tout ce que les occupants de cette barraque entreprennent d'illégal : évasions, attentats, sabotages, postes de radio, etc..., est découvert par les gardiens cependant peu futés. Il y a précisément parmi les prisonniers un certain Sefton à l'étrange comportement. Se tenant à l'écart, il ne participe jamais aux plaisanteries douteuses, aux jeux puérils de ses végétatifs mais braves compagnons. Sefton n'est pas vulgaire : c'est louche, il est intelligent : c'est insolite ; solitaire : il dérange.

Deux prisonniers (qui n'ont pas vu *La Grande Illusion*) creusent un tunnel à des fins dont il est aisé de soupçonner qu'elles sont contraires au règlement. Sefton reste seul à ne pas les encourager : sitôt qu'ils ont disparu dans le trou creusé, il parie leur échec. Mortifiés, les copains tiennent le pari et déposent sur la table leur ration de cigarettes de la Croix-Rouge. Quelques minutes se passent, les mitrailleuses crépitent, les gars se regardent, atterrés, Sefton, sans un mot, empoche les cigarettes et s'en va dormir.

Un jour sont faites prisonnières et parquées près de là des dames-soldats soviétiques. Aussitôt, Sefton confectionne, avec les moyens de bord, une sorte de longue-vue et quiconque peut pour quelques cents regarder un instant les dames russes sous la douche.

Un lieutenant américain fait prisonnier isolément est amené là. Il raconte à ses compagnons d'infortune comment il a pu faire sauter un train allemand. Cela est su. Le lieutenant est « invité » chez le commandant du camp où il ne sera certes pas torturé mais dès qu'il aura « spontanément » parlé il lui sera loisible de s'asseoir et même de dormir.

Il y a donc un mouchard à la baraque 4. Quand des crétins mènent l'enquête, l'intelligence est une vertu périlleuse. Sefton est soupçonné, Sefton le combinard, Sefton qui soutire l'argent des copains en organisant tous les dimanches des courses de souris blanches dans un Longchamp de contreplaqué, Sefton qui troque, qui vend, qui collabore avec l'ennemi, Sefton le sceptique, le méprisant.

Un jour Sefton a disparu. Pendant ce temps l'on parle de lui comme on fait des absents. « C'est sûrement lui, ça ne peut être que lui, le mouchard ». Il revient, et lorsque les copains sauront qu'il est allé passer deux heures chez les dames russes, avec la bénédiction des gardiens, ils seront sûrs de sa culpabilité. Ils lui administrent alors une correction des dimanches, à vingt contre un.

Par ailleurs, le lieutenant épuisé a avoué, il est promis au poteau d'exécution à moins qu'on ne l'aide à s'évader. L'homme de confiance de la baraque se propose pour l'évasion, mais Sefton qui a découvert dans l'après-midi l'identité du coupable (c'est précisément l'homme de confiance) le confond publiquement et décide de faire évader lui-même le lieutenant. Ainsi Sefton était innocent. On s'excuse, il n'a que faire des excuses. Il s'évade avec le lieutenant et réussit.



Billy Wilder dirige ici un interprète de marque de *Stalag 17* : Otto Preminger, plus connu comme réalisateur.

Le charlespaack étant une espèce de scénariste inconnue aux Etats-Unis, il se trouve que le cinéma dans ce pays consiste davantage à faire faire des gestes aux acteurs qu'à leur faire raconter oralement l'histoire du film. Il suit de là que ceux qui aiment comprendre vite ne prisent guère cette forme de cinéma. Ainsi le cinéma serait un art du geste ? De ces gestes dont est riche le cinéma américain, il en est un que j'aime davantage : c'est le coup de poing. Il y a surtout celui donné très fort et qui fait du bien ; il réchauffe le cœur car il est le pardon. C'est le coup de poing de l'amitié, une amitié tue par pudeur. Lorsqu'un personnage demande pardon et que l'offensé de toutes ses forces lui broie l'épaule, nous sommes au plus profond d'un univers sain, viril et même poétique. Dans *Stalag 17*, après l'injure faite à Sefton (on l'a roué de coups étant innocent), le plus acharné des frappeurs demande pardon. Sefton ne lui donne qu'un *léger* coup de poing, un coup de poing qui refuse de pardonner. (Ebauche d'une « Misandrie du cinéma américain »). Et ceci qui est admirable : lorsque Sefton, prêt à s'évader en emmenant le lieutenant, se courbe et s'accroupit pour quitter le baraquement, il se retourne vers ses compagnons qui lui souhaitent bonne chance et sans les écouter leur dit à tous, en substance, ceci : « Si je m'en sors et qu'un jour dans le civil l'un de vous me rencontre, pas la peine de venir me serrer la main, qu'il change plutôt de trottoir ». S'il existe vraiment des films durs et sans concessions, *Stalag 17* en est un...

Qui est Sefton ? Extérieurement c'est un égoïste, un débrouillard dans le sens péjoratif. Son mépris des copains en fait un « prétentieux », un « bêcheur » comme ils disent dans leur dur langage de simples. Il entretient avec les gardiens allemands des rapports amicaux et il fait avec eux des « affaires » : c'est donc une sorte de collaborateur, Pour des êtres braves mais demeurés, à qui la détention a ôté le peu de vivacité de leur esprit, cet homme-là ne peut être que le dénonciateur, et lorsqu'ils lui casseront la figure à vingt contre lui c'est davantage la jalousie (il revient de passer deux heures chez les prisonnières russes) que la certitude qu'il est le dénonciateur qui les guideront dans cette singulière façon de rendre la justice. N'est-ce point là le symbole des exécutions dites sommaires qui laissent au cœur une si bonne conscience ?



Voici quelques prisonnières russes de *Stalag 17*, telles que les imagine Billy Wilder.

Le caractère de Sefton n'est logique qu'à la condition de postuler son intelligence.

Or, Sefton est intelligent, et c'est cette intelligence qui le fait se comporter comme il se comporte.

Pour la première fois à l'écran on voit s'ébaucher une philosophie de l'homme seul, une apologie de l'individualisme. (Bien sûr que l'homme seul est un thème de l'écran : Charlot et les comiques en général, mais ces derniers ne sont le plus souvent que des inadaptés et n'aspirent — Charlot le premier — qu'à trouver leur réintégration dans la société). *Sefton est seul parce qu'il se veut seul.* Il y a du chef en lui et tout le désignerait pour être l'homme de confiance de la baraque. Le malentendu par Sefton lui-même dissipé, l'homme de confiance démasqué et confondu par Sefton, qui sait si ce dernier ne s'évade pas pour échapper à cette nomination à quoi ne manqueraient pas de l'élever ses camarades tant pour se faire pardonner que par ce qu'ils ont reconnu en lui le seul chef possible ?

Mais ce qui est certain, c'est que Sefton s'évade davantage pour fuir ses compagnons qu'il méprise que pour échapper à un régime avec lequel il composait, à des gardiens dont il avait su s'accommoder.

Sefton a besoin que ceux qu'il méprise le méprisent à leur tour. S'il restait il serait un héros, ce qu'il ne veut à aucun prix. Perdue sa solitude morale, il s'empresse de la retrouver en devenant un évadé avec les risques que cet état comporte.

L'abjection de la foule nous est souvent montrée au cinéma dans des histoires de lynchages où, dans neuf cas sur dix, la victime est coupable et les bourreaux de braves gens conduits par de vils meneurs. Mais quoi de pire que les braves gens quand il s'agit de rendre la justice ? Quoi de pire que cette sûreté de soi que procurent une bonne conscience et la certitude d'une totale innocence ? Ici, mieux que des civils, mieux que des militaires, mieux que des guerriers, les auteurs ont choisi pour démontrer que les groupes, les majorités ou plus simplement dix bonshommes ensemble, ont toujours tort même s'ils ont raison, surtout s'ils ont raison, les auteurs, dis-je, ont choisi des prisonniers, c'est-à-dire des hommes *à priori* sympathiques puisqu'ils ont tort aux yeux de leurs bourreaux, des prisonniers c'est-à-dire des hommes dont *l'état appelle la compassion. Suprême* habileté ! Ainsi du même coup se trouve dissipé ce sophisme selon quoi une commune infortune rend meilleur et rapproche les êtres.

La vilénie du nombre, la solitude morale, n'y a-t-il point là le grand sujet *de l'époque et n'est-il point* juste de saluer les œuvres qui, à l'écart de toutes ces revendications qui font du quémandeur le complice d'un ordre que par ailleurs il dénonce, nous montrent que les solutions sont en nous et en nous seuls. Aussi, à côté d'*Europe 51*, de *I Confess* et de quelques autres nous placerons *Stalag 17* après nous être excusés d'avoir cédé au goût du jour qui est extra-cinématographique.

François Truffaut

P.S. — Le travail de Wilder est irréprochable. William Holden tient ici son meilleur rôle ; Otto Preminger, remarquable metteur en scène, joue le rôle du chef nazi et s'y montre admirable. Signalons aux grincheux que le film est tiré d'une pièce écrite par *deux anciens prisonniers.* Les prisonnières russes sont de très jolies figurantes américaines...

QUE MA JOIE DEMEURE

SINGING IN THE RAIN (CHANTONS SOUS LA PLUIE), film américain en Technicolor de GENE KELLY et STANLEY DONEN. *Scénario :* Betty Comben. *Images :* Harold Rossen. *Musique :* Nacio Herd Brown. *Interprétation :* Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Cyd Charisse. *Production :* Arthur Freed-M.G.M., 1952.

La danse est un des moyens les plus naturels à l'homme d'exprimer ce qu'il ne sait pas dire. Et ce que l'homme n'a jamais su dire avec des mots — lui si loquace en ses turpitudes et ses désespoirs — c'est sa joie.

Ce film d'un danseur est le film de la joie. Je veux dire que tous les éléments qui le composent — et ils sont aussi multiples que ceux d'un buffet bressan — tendent à exprimer cet état de l'âme qui n'a jamais que trop peu inspiré les poètes. Il ne doit pas exister un film musical aussi peu gratuit que celui-là qui ne vise pas à l'enchantement des sens (comme le cherchait à procurer, avec un fréquent bonheur, *Un Américain à Paris*), mais celui — ô combien plus délicieusement émouvant — du cœur. Rien dans *Chantons sous la pluie* n'est à proprement parler joli ou ravissant, rien n'a pour but de l'être. Le ballet final, par exemple, s'il est composé avec le faste habituel aux productions du genre (et dans des coloris tout aussi audacieux) ne nous séduit guère par l'œil ; mais nous procure sans arrêt une satisfaction autre, infiniment plus profonde en nous.

Cela n'est point dû à l'effet d'un miracle. Ce film a été voulu tel par son auteur (car il s'agit bien, cette fois, d'un film d'auteur, ce qui est rare dans ce genre de productions), lequel est le prestigieux Gene Kelly, qui en a assuré ce que Charles Chaplin a assuré de *Limelight* (moins la musique).

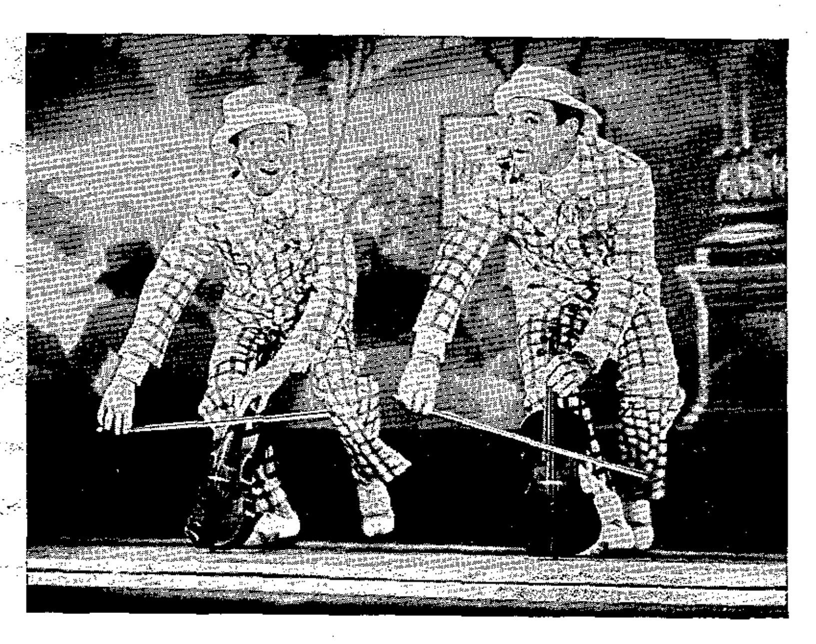
Cet extraordinaire cinéaste (en collaboration avec son ami Stanley Donen qui joue à peu près dans la réalisation de ses films le rôle que joua Robert Florey dans la réalisation de *Monsieur Verdoux*) signe là son second ouvrage, le premier étant le charmant *Un jour à New York*, mais il a de sa présence et de ses idées rehaussé l'éclat de nombre de ses confrères moins doués que lui.

Un fait surprenant dénote en lui l'homme de cinéma ; alors que la plupart des films de danse jusqu'à lui réalisés mettaient la caméra au service des entrechats, de nombreux passages de *Un jour à New York* — ceux qui nous séduisaient — révélaient la Danse comme un moyen d'expression cinématographique. Il n'y a néanmoins aucune commune mesure entre ce premier film et *Chantons sous la pluie* qui est, de bout en bout, absolument et résolument une œuvre de cinéaste, d'un cinéaste qui a entre les mains un instrument non point neuf, mais dont il perçoit des utilisations nouvelles qui lui permettent d'exprimer avec la plus séduisante rigueur le plus fugace, mais le plus merveilleux ressort de l'âme.

Il a compris, ce cinéaste danseur, que son dessein lui interdisait certains procédés, certaines licences.

Les commodes ficelles de la vulgarité, de la pornographie dite « saine », voire de la sentimentalité lui étaient interdites. L'odieuse moquerie, le honteux pastiche, armes des méchants, ne pouvaient lui servir ; partant, tout comique, tout grotesque préconçu, toute mécanique bergsonnienne du rire lui étaient interdits. Il est remarquable que Kelly ait su éviter tous ces pièges, d'autant plus remarquable que l'époque choisie permettait toutes les ignominies ; les derniers jours du Cinéma muet, les premiers mots, les premières erreurs du nouvel art, autant de sujets en or pour les médiocres. Kelly sait en user autrement et les rires qu'il nous soutire n'ont rien de honteux, rien de méchant ; c'est le rire même qui secoue l'homme devant d'amusants contre-temps, le rire issu de la joie de vivre, de trouver, d'accomplir. Les premières minutes du film, qui évoquent une preview en 1927, ne nous amusent pas pour leur grotesque, mais pour leur étonnante et rafraîchissante sincérité ; les vamps louvoyantes, les beaux cosmétiqués ne nous apparaissent pas grotesques, mais *satisfaisants* et nous réjouissent.

Ces premières minutes, pétaradantes et joyeuses, nous mettent en état de réceptivité parfaite ; quel que soit notre antagonisme de départ, quel que soit le chagrin de notre esprit, ils s'effacent par magie, sans résistance possible ; la délicate apparition de Debbie



Donald O'Connor et Gene Kelly dans *Singing in the Rain.*

Reynolds charme simplement notre cœur ; les plaisants rebondissements d'un scénario où tout s'arrange de 5 minutes en 5 minutes, où rien n'est inextricable, où nulle larme ne dure plus que le temps d'une pirouette ou d'une chanson, renforcent notre optimisme.

Et l'envol s'opère tranquillement dès les premières acrobaties de Donald O'Connor qui défie avec aisance la pesanteur et ne tombe que pour mieux bondir. Dès lors, tout spectateur se trouve dans un état second presqu'indéfinissable : ce qui le plus souvent l'irritait : les duos d'amour au clair de lune, les danses sans prétexte, les roucoulades, l'écran tout rose, sont maintenant ce qui le charme le plus.

Et, au détour d'une image, sans crier gare, le voici devant l'expression la plus subtile, peut-être, de la joie. Sous la pluie, un homme chante et danse. Avec cette eau dont il redoute le plus souvent les trombes, un homme entame un gracieux ballet. Le spectateur, son complice, chante et danse avec lui sous l'œil ahuri d'un policeman. Et lorsque dans son élan, l'homme sur l'écran, parapluie pointé vers le ciel, grimpe à un réverbère, son complice, dans l'obscurité de la salle, tend à l'imiter. Cela ne s'explique que par l'introduction d'un artiste, à la miraculeuse gentillesse d'esprit, dont la caméra, souple et légère autant que lui, sait nous faire sentir la délicate pureté des choses et l'émotion profonde que contient tout bonheur.

Lorsque sur l'écran éclatent les couleurs violemment contrastées du ballet, il s'agit pour Gene Kelly non d'enchanter, mais de convaincre, ni — entreprise hardie — d'offrir un spectacle, mais de justifier le ton délibérément donné à tout un film. L'argument de ce ballet joue une importance aussi grande que sa chorégraphie, et sa mise en scène une importance aussi grande que son argument dans le but poursuivi par notre auteur : il s'en est donc entièrement chargé, en pleine liberté, supervisant aussi bien l'élaboration des costumes et des décors. Aussi, n'est-il pas ridicule de considérer ces pas de danse comme l'expression rigoureuse d'une pensée.

Je ne veux point en donner ici un résumé, mais signaler qu'il s'agit d'un jeune homme qui vient tenter sa chance à Broadway. « I like to dance », chante-t-il d'impresario en impresario. Il

apprend vite, ce pur, que tout n'est pas que chansons, et que l'amour se paye le plus souvent. (Ici se place un délicat hommage à Howard Hawks). En sortant d'un rêve idyllique avec la merveilleuse Cyd Charisse, il frappe sans s'en douter aux portes de l'enfer. Il s'enfuit découragé et pleure assis sur sa valise. Apparaît un jeune homme qui lui ressemble comme un frère et qui lui aussi « aime danser ». Il réapprend à sourire et une joie neuve, *définitive*, l'entraîne avec son congénère.

CLAUDE CHABROL

DIALOGUE

THE MOON IS BLUE (LA LUNE ETAIT BLEUE), film américain d'OTTO PREMINGER. *Scénario :* F. Hugh Herbert d'après sa pièce. *Musique :* Herschel Burke Gilbert. *Interprétation :* William Holden, David Niven, Maggie Mc Namara, Tom Tully, Dawn Addams, Fortunio Bonanova. *Production :* Preminger-Herbert. *Distribution :* Artistes Associés, 1953.

EL BRUTO de LUIS BUNUEL, et LA DONNA CHE INVENTO L'AMORE (LA FEMME QUI INVENTA L'AMOUR) de FERRUCIO CERIO avec Silvana Pampanini et Rossano Brazi.

— Avouez que c'est une étrange rencontre.

— Je n'avoue rien du tout, l'étrange est bien ce qu'on imagine.

— Ayant passé des années à préparer leur nouvelle rencontre, ils s'aperçurent, quand ils se furent rencontrés, qu'ils n'avaient plus rien à se dire, qu'ils s'étaient tout dit pendant leur absence.

— Vous êtes cruel.

— Non, d'ailleurs vous m'excuserez, j'ai à travailler, Nous pourrons ensuite visiter la ville. Vous me faites songer à ce mauvais film italien que j'ai retenu d'un court passage dans des cinémas assez bizarres, *La femme qui inventa l'amour.*

— Naturellement, vous ne l'avez pas aimé. J'y avais pris grand plaisir. Je l'ai vu à Florence. Le thème est encore actuel pour les Italiens. Cet officier de 90 rassemble beaucoup à un officier de 53 qui réclame le retour de la monarchie.

— Vous vous occupez de politique ?

— Vous seriez étonné.

— Excusez-moi. Et n'oubliez pas que pour vos Italiens, cela nous donne de la jeunesse, la femme est encore l'instrument de la perdition, la source du remords. Le film est intéressant parce qu'ils jouent sur tous les tableaux : le comique, le sensuel, le tendre, la romance, Annunzio et le chauvinisme. C'est un festival d'italianisme. Il est bien certain que cet italianisme est malgré tout en train de mourir. Je ne crois pas que ce qu'on appelle communément le néoréalisme, que la formation de ce néoréalisme plutôt, soit étrangère à la formation dans la Péninsule de la plus grande coalition d'extrême-gauche de l'occident. A ce prolétariat actif on peut sans doute encore parler de Dieu — ce à quoi s'emploie Rossellini, mais certainement pas des potins de 1880. L'indécence a ses limites.

— Comme vous voilà emporté, mais vous avez raison. N'oubliez pas, je suis injuste, je sais que vous n'oubliez pas, non la nostalgie, le mot est trop fort, mais une légère rancune devant le charme de ces choses qui meurent.

— Sans doute, mais il faut les chasser vite, je crois qu'il y a de moins en moins de sacrifiés.

— Vous êtes optimiste.

— Non, j'essaye de l'être, je crois qu'il faut essayer de l'être de toute sa force, même si on n'y réussit guère. Regardez Bunuel, je crois qu'il n'a pas réussi à l'être et il est perdu.

— *El Bruto* est atroce.

— Oui, atroce, le monde dans lequel il vit n'a plus de commune mesure avec le nôtre et pourtant c'est au fond le même monde.

— Hostile, mauvais.

— Mais Bunuel est allé jusqu'à l'exaspération, le détail même est insupportable : il n'y a plus de porte — cette fameuse porte symbolique par laquelle

ou sort de la ville, du *monde*, du *mal*, de la démence — pour sortir, il n'y a plus que des pères gâteux, des petites filles promises au viol, des nymphomanes pour qui le plaisir a le goût du sang.

— Il n'en respecte pas moins le cadre.

— C'est là son astuce, je l'ai dit pour *Suzanna*, je crois avoir à le redire encore beaucoup plus pour *El* que nous verrons prochainement. Bunuel a fait mine de se ranger, ses sujets ont la bonne violence anodine et réglementaire. Il n'en reste pas moins Luis Bunuel, torturé, mais il ne faut pas insister là-dessus, la torture n'est pas une excuse, un alibi.

— Il me semble aussi, ne trouvez-vous pas, qu'il y a dans *El Bruto* un autre combat, le nôtre.

— *Comme vous avez changé !*

— Ne souriez pas, nous nous connaissions si peu et si bien ; non, pas d'alcool.

— Un combat, oui, *El Bruto* a certainement une part *positive*. Sadoul a fait dans l' « Humanité », au moment de sa sortie, un court et *remarquable* article sur le sujet. Bunuel insiste sur la valeur de l'association contre l'exploiteur.

— Et il se permet l'ironie. Devant les taudis presque détruits la brute dit à la toute jeune fille : « Quelle belle ville, Mexico ! ».

— Ils s'aiment.

— Bien sûr, mais croyez-vous que l'amour vive longtemps de la longue décrépitude de la ville et de la vie ?

— On le dit.

— Vous êtes un romantique.

— Vous êtes une femme.

— Si vous voulez, misogyne, vous avez un nouveau film à vous mettre sous la dent : *The Moon is Blue*.

— J'ai pu le voir, avant mon départ. Je vous avoue qu'il sera un bon témoin dans la définition de la jeune fille à l'écran que je me propose de publier dans un mois. Mais, attendez, Jacques Doniol en a écrit dans « L'Observateur », je vous le cherche, tenez : « Par un curieux retournement interne de l'intrigue le personnage de l'héroïne incarne ce conformisme petit-bourgeois et plus ou moins cléricant au nom duquel certains ont condamné le film. Elle s'informe des ressources financières de ses deux partenaires, leur fait étalage de ses qualités ménagères, examine son futur intérieur « possible », daube sur la reproduction d'un Picasso, mesure à l'économie ses petites faveurs, fait un peu de poésie à bon marché, accepte une grosse somme qu'on lui offre de façon équivoque mais la rend quand cela commence à tourner mal, elle est prudente, incroyablement bavarde, assez sournoise, menant rondement sa petite affaire, bref un véritable poison qui fera une parfaite petite épouse casanière et rangée avec ce petit côté farouche style irlandais qui est l'exotisme du pauvre. » Vous riez de bon cœur.

— C'est amusant, mais l'on songe avec angoisse que la plupart des hommes de « bonne condition » en sont accablés. Notre héroïne a l'hypocrisie supplémentaire de jouer sur sa virginité.

— Le curieux est qu'on n'en doute pas un seul instant. Pour Preminger, la virginité n'est pas, si j'ose dire, un état passager, mais une véritable institution avec ses marques de reconnaissance.

— La virginité, état d'âme beaucoup plus que physiologique !

— Cependant les deux sont liés.

— Absolument, il n'en reste pas moins que la petite personne qui nous occupe ne cessera pas, l'ayant perdue, de revendiquer au nom de cet état de pureté d'où la condition du monde l'a tirée.

— Nous pouvons en être sûrs. Les analystes ont là-dessus de bien édifiantes histoires. Et puisque nous parlons d'analyse, de psychanalyse dont une des découvertes de génie est la valeur du symbole, croyez-vous totalement injuste la souffrance (c'est une souffrance) de notre héroïne ?

— Oui, parce que c'est un personnage médiocre.

— Entendu, mais s'il ne l'était pas ? Passons du plan de l'âme au plan général, historique. La virginité a été une des rares *possibilités* offertes aux femmes, du refus, de la non-acceptation du monde voué au mal.

— Parce qu'elle agit en tant que preuve ? C'est carnavalesque. C'est même révoltant, vous niez la parole, vous exigez un témoin, le corps.

— Querelle de théologiens ! Que vous le vouliez ou non, l'homme est souillé quoiqu'il puisse affirmer. Avez-vous déjà vu un catholique, même fervent, croire à l'absolue *pureté* du

prêtre ? Non, on va jusqu'à lui pardonner (avec raison) quelques aventures furtives et nécessaires.

— C'est bien triste, comme vous offrez aux femmes un bien triste privilège. Elles le paient cher.

— Je le crois.

— Il reste que de tout cela qui n'est pas dit, de cette histoire drôle, Preminger a fait un film brillant. Le dialogue, la situation est nouvelle pour l'Amérique.

— Doniol, à la fin du texte de tout à l'heure, croit presque à un certain renouveau. Ce serait fort heureux. Un mot encore, pour clore ce que nous disions. Vous avez ajouté que les femmes le payaient cher. Comme vous avez raison. Savez-vous que dans l'ancienne Chine, juste avant Mao, il y a à peine quelques années, le commerce des toutes jeunes filles vierges prenait presque un caractère rituel. Agées de onze ou douze ans, de vieux chinois (ceux qui sont je l'espère dépossédés maintenant) les achetaient pour une nuit et les défloraient avec attention. Je crois qu'il avaient, dans leur inconscience, l'intime croyance de se rapprocher de la source du monde, de perdre à ce contact un peu de leur flétrissure, de comprendre le sens de l'amour qu'ils tuaient, en un mot de se rapprocher de Dieu.

— Oui, n'oublions pas combien Dieu est intolérant.

— Mais les hommes sont de plus en plus forts.

— Qu'en savons-nous ?

— Vous m'excuserez sûrement cette fois-ci, mais je dois aller écrire sur tout cela.

— Vous n'en avez plus le temps.

— C'est juste. Je vais alors prendre la liberté de transcrire tout simplement ce que nous avons dit.

— Vos lecteurs l'accepteront-ils ?

— Je l'espère.

MICHEL DORSDAY



Maggie Mac Namara dans *The Moon is Blue* d'Otto Preminger.

LES DESSOUS DU NIAGARA

NIAGARA, film américain en Technicolor d'HENRY HATHAWAY. *Scénario :* Charles Brackett, Walter Reisch et Richard Breen. *Images :* Joe MacDonald. *Musique :* Sol Kaplan. *Interprétation :* Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jeanne Peters, Casey Adams, Denis O'Dea. *Production :* 20th Century Fox, 1953.

> *« Les hauts talons luttaient avec les hautes jupes*
> *En sorte que selon le terrain et le vent*
> *Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent*
> *Interceptés — et nous aimions ce jeu de dupes. »*
>
> PAUL VERLAINE

L'essentiel n'est pas le Niagara, ni Hathaway, non plus le scénario, ni même le Technicolor admirable, comme on s'en doute. Ne jouons pas inutilement le plus utile des jeux. Une fois blâmé le côté « film de producteur » du scénario, admise la mise en scène sans idées, mais toc-toc, de Hathaway, c'est-à-dire dont chaque coup porte, mais des coups connus déjà où l'invention n'a aucune part, abordons « la », de face ou de dos, ou mieux encore de profil.

Prisonnier d'une trop étroite jupe, un genou se libère et s'avance, provoquant ; les lèvres que l'on sent rougies de la seconde, s'entr'ouvrent comme promettant le ciel, déjà pris à témoin par le haussement d'épaules de deux seins à quoi la réédition du calendrier fameux a ôté tout mystère.

Pas de doute ici : Marilyn Monroe est effectivement la fille que l'on dit : plastiquement irréprochable et même davantage, des doigts de pieds — sur quoi se pose la rosée du matin rougie du sang de ses victimes — jusqu'à l'extrême pointe des cheveux dorés, cadoriscopés à mourir.

Il serait bon qu'un jour prochain se tînt à Paris un congrès de l'Erotomanie afin de se mettre d'accord sur l'érotisme au cinéma. Sans doute surprendrais-je fort Cécil Saint-Laurent qui récemment, dans CINÉMONDE, comparait — à son avantage — les adaptations d'*Un Caprice de Caroline Chérie* et du *Journal d'un Curé de Campagne,* en lui affirmant qu'il y a plus d'érotisme — à mes sens — dans les trois minutes des *Dames du Bois de Boulogne* où Elisa Labourdette, en parure, assise sur une chaise, étend dans l'air l'une après l'autre ses jambes nues pour les mieux revêtir de bas soyeux pré-nylonant — parure recouverte ensuite du génial imperméable — plus d'érotisme donc que dans tout Caroline, chérie, capricieuse et désertique.

Quoi de plus dangereux que les associations d'idées ? Que Martine Carol — d'aucuns n'hésitent pas à la qualifier de Marilyn française — prenne un bain de lait, le laitage déborde et je songe au mot beurre, bon beurre certes, puis au mot fromage, ce qui devient catastrophique... Mais, rien, cependant de chair celluloïdale dans Marilyn, rose, elle est belle et bien là, et la censure dont on sait depuis longtemps qu'elle suscite le talent — quelquefois même le génie — nous vaut ces belles images où, nue sous les draps, Marilyn se livre à un jeu de jambes savant et prometteur. Ce qui est rond est drôle, ce qui est anguleux l'est moins. Marilyn n'est certes pas une pimpesouée. La comédie est de molles volutes, la tragédie est d'arêtes vives.

On conviendra aisément qu'elle est aussi peu faite pour être vamp, femme fatale, que Casarès pour tenir les rôles de Paulette Dubost. Essentielle erreur donc des « patrons » de Marilyn. Il en est d'autres. Lorsqu'on demande à Marilyn : « Que mettez-vous pour dormir, Miss Monroe ? » et qu'elle répond : « Simplement mon réveil à neuf heures », je suis d'accord. Foin de ces pyjamas de jeunes filles à la pureté de qui je ne puis croire ou dont je ne puis que m'irriter, mais je me fâche très fort de la publicité faite sur l'absence de dessous, non pas de la publicité, mais du « manque ».

Ainsi, sous ces jupes étriquées — qui sauvent les contre-champs supposés d'une immoralité non moins supposée puisqu'y glisser fut-ce l'ombre de la main serait rigoureusement impossible — sous ces jupes étriquées donc, ces corsages haletants mais avec allégresse,

il n'y aurait rien, aucune lingerie ; mais qu'est-ce donc alors que cet érotisme du dimanche qui ignore les jeux subtils, par quoi l'œil exercé apprend les angles convenables à révéler du soutien-gorge la matière, la couleur et partant la vie même de cette gorge. Le visage sait feindre, la pudeur être fausse, la vertu simulée, le soutien-gorge ne ment pas. Angles vifs, vivement saisis à la faveur d'un bras haussé pour une boucle remise. Dessins en diagonales, ourlets de petites culottes révélées par la démarche ; leur humilité ou leur orgueil ainsi connus de tous. Sous prétexte de jambes croisées ou décroisées, le joli dentelé d'une combinaison nous ravit. Et les rafistolages compliqués, entrelacs idylliques, les liens mystérieux qui relient tous ces petits losanges de soie, quels sont-ils ? Stupidement révélés par les haïssables corsages transparents d'un ridicule égal à l'homme support-chausseté, nous les préférons deviner, comme par hasard, mystères longtemps guettés, la connaissance à long terme acquise étant la meilleure récompense.

Nous voilà loin de la chute des hanches de Marilyn Monroe, plus loin encore des chutes du Niagara (1), mais *Niagara* ne fut heureusement pas fait avec des chutes, ce qui importe ici : « Marilyn, s'il vous plaît, portez donc des dessous ».

ROBERT LACHENAY

(1) Des confrères — tout à fait compétents — m'affirment que j'ignore tout de la critique cinématographique et que je lèse le lecteur du « compte-rendu » qu'il est en droit d'espérer. Aussi je signale un emploi tout à fait nouveau du Technicolor, la faiblesse du scénario, l'honnêteté technique d'Hathaway, l'emploi sans excès de nombreuses transparences et l'interprétation dont se détache très nettement Jeanne Peters ; le short qu'à la fin du film elle porte sous sa jupe... brisons-là.





Jeanne Peters (à gauche) et Marilyn Monroe ne sont pas rivales dans *Niagara* d'Henry Hathaway, mais incarnent deux formes de séduction féminine tout à fait différentes. Le charme discret et distingué de la première s'oppose au « sex-appeal » tapageur et commun de la seconde. Mais il en faut pour tous les goûts...

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

DORTOIR DES GRANDES, film français d'Henri Decoin. — Film tout à fait indigne du réalisateur de l'excellent *La Vérité sur Bébé Donge.* Il est impossible de penser que metteur en scène, adaptateur et dialoguiste aient pris leur travail au sérieux. Ce n'est pas une excuse, mais on préfère croire qu'ils ont cherché à se débarrasser le plus vite possible d'une corvée. Le sujet en valait un autre et, à la réflexion, n'était pas *difficile* à traiter. Un collège de jeunes filles, cela peut exciter l'imagination, même en tout bien tout honneur. La succession de *Jeunes Filles en Uniformes* ou de *Zéro de Conduite* est évidemment difficile à prendre, mais de là à la vacuité totale ! Même dans *Olivia* il y avait un « climat » — absurde, irritant — mais un « climat ». Ici, rien, ce n'est ni romanesque, ni policier, ni érotique, ni drôle, ni même vulgaire, ni même prétentieux, *seulement ennuyeux et désespérément* facile. On ne pense qu'à plaindre le pauvre Jean Marais fait pour jouer les policiers comme Garbo pour interpréter un facteur, la pauvre charmante Jeanne Moreau qui a sûrement beaucoup de talent pour le cinéma et même la pauvre Françoise Arnoul dont le joli petit visage de chat d'exposition mériterait un meilleur emploi. — D.V.

L'ESCLAVE, film français d'Yves Ciampi. — Nous avons déjà dit dans notre numéro précédent pourquoi ce film est une tricherie par rapport au problème de la drogue comme *Les Compagnes de la Nuit* de Ralf Habib l'est par rapport au problème de la prostitution. Ce qu'il y a de plus curieux c'est qu'il paraît que Ciampi a l'impression d'avoir fait un film courageux. *Il est triste de voir quelques jeunes* réalisateurs, qui ont la chance de beaucoup tourner, s'enfoncer dans une tradition du film soi-disant à problèmes ou à thèses, qui est une des pires de notre cinéma. Curieux aussi de voir Ciampi se lancer avec *L'Esclave* dans des grands « effets » de mise en scène (Gélin dirigeant devant la mer, cadrages « de choc ») qui passent à côté de leur but — lyrique ou poétique — pour ne laisser qu'une saveur d'arrière-garde. Pourtant ce réalisateur n'est pas sans talent et il a bien dirigé ses acteurs : Daniel Gélin (gênant malgré tout de trop appuyer), Barbara Laage, fleur étrange de notre cinéma qu'il ne faudra pas trop « spécialiser » et surtout la bellissima Eleonora Rossi Drago qui bouleverse l'écran par sa simple présence physique. — D.V.

THE CRUEL SEA (LA MER CRUELLE), film anglais de Charles Frend. — Très beau film qui sort à une mauvaise heure. Drame à trois personnages : la mer, l'homme, la guerre. Mauvais titre : ce n'est pas la mer qui est cruelle, c'est la guerre. Elle apparaît ici dans toute son impitoyable absurdité. Exemple : le commandant d'un navire massacre des naufragés amis pour torpiller un sous-marin. Moralité : tuer les siens, pour mieux atteindre ses ennemis. La sobriété de la réalisation donne souvent au récit le ton nu et émouvant du document. Quelques faiblesses par-ci par-là empêchent le film d'être vraiment un « grand film », mais il n'est pas dépourvu de grandeur. Excellente interprétation dont il faut détacher Jack Hawkins, solide, lucide, secrètement désespéré. — D.V.

O CANGACEIRO, film brésilien de Lima Baretto. — Ce film fût à Cannes cette année la révélation du cinéma brésilien, comme *Maria Candelaria* fût celle du cinéma mexicain au festival de 1946. Violent, âpre, sauvage, *O Cangaceiro* est une sorte de poème épique sur des thèmes assez différents de ceux des cinéastes mexicains et, entre autres, celui de « la terre », notion assez spéciale qui n'a rien à voir avec la terre du paysan et qui nous échappe *presque totalement*. Il y a ici moins de recherche esthétique, moins de ces images glaçantes de splendeur style Figueroa-Fernandez, mais plus d'authenticité. Ce récit des aventures d'une bande de hors-la-loi qui a réellement existé et faisait encore régner la terreur il n'y a pas vingt ans, rend un son aussi fascinant que l'envoûtante mélopée que l'on entend au début et à la fin du film. Il est dommage qu'une intrigue sentimentale assez fade compromette la densité de l'œuvre et surtout que Baretto n'ait qu'un sens très



Scène de violence dans *O Cangaceiro* de Lima Baretto.

rudimentaire du découpage. Son film est très mal construit et très mal monté. Le « charme » passe en dépit de ces faiblesses, à cause de la nouveauté de l'entreprise, mais attention pour les prochains films : nous serons moins dépaysés et plus sensibles aux défaillances techniques. — D.V.

OUR VERY OWN (CELLE DE NULLE PART), film américain de DAVID MILLER. Voilà un admirable film. Pourquoi l'avoir, à la fin, gâché par un discours patriotique et ridicule qui le nie ? Il serait regrettable que cette grave faute de goût nous empêche de reconnaître les qualités si rares de ce portrait d'adolescente. C'est le film de la délicatesse du cœur, du respect des sentiments les plus secrets, mais les plus véritables et les plus évidents. Le jour de ses dix-huit ans, une jeune fille apprend qu'elle est une enfant adoptée, et l'étonnant veut qu'avec ce thème conventionnel Miller ait réussi l'essai le moins conventionnel du monde. Ce n'est pas l'enfant qui se trouve complexuellement en posture d'accusée, mais ce sont les parents, archétypes sans doute de tous les parents, qui portent tout le poids de l'accusation. Il se trouve qu'ils sont là tout simplement admirables et qu'ils parviennent à obtenir sans bassesse leur réhabilitation, mais ce n'est en aucun cas pour la *beauté* du geste, pour la charité qui aurait pu présider à l'adoption. Il est reconnu — étrange similitude avec l'attitude soviétique si merveilleuse devant l'enfant — que l'enfant, que tout enfant a le *droit* le plus absolu à la fraternité, à l'affection qui n'est pas définie comme un simple acte de bienveillance à son égard.

Il y a en plus d'attachants portraits de parents qui ne *jouent* pas, qui ont pour soulager et pour comprendre des finesses très remarquables (leur attitude est la plus naturelle possible bien qu'ils souffrent de la révélation qui vient d'être faite à celle qu'ils considèrent comme leur fille, qui est leur fille, leur affection va jusqu'à l'inconscience totale des mobiles. Lorsque la jeune fille, bouleversée par la rencontre de sa mère par le sang, rentre au milieu de la nuit, son père adoptif la gifle. Voilà bien l'exemple qui illustre la subtilité du film. Le père ne l'eut pas giflée, n'eut pas eu cette brusque colère qu'il regrette tout aussitôt s'il n'avait été profondément attaché à sa fille). On pourrait signaler de constantes situations où il semble ne se rien passer et où l'émotion, à travers l'Amérique quotidienne, se marque par un plissement des lèvres, un sourire furtif, où l'action ne sort pas de l'habituel dont nous charme justement l'impérissable, comme l'amour qui y est d'une jeunesse heureuse. — (M.D.).

Programmes de la Cinémathèque

(Novembre 1953)

(7, avenue de Messine, Paris-17e)

1er *novembre.* — 1912. Griffith : *The New York Hat.* — 1912. Tom Mix : *The Stage Coach Driver.* — 1912. Griffith : *Battle of Edelbush.* — 1912. Ince : *Quand Lee se rendra.* — 1914. Griffith : *The advenging conscience.* — 1914. Ince-Barker : *The Italian.*

2 novembre. — 1913. Linder : *Max prend son bain.* — 1913. Linder : *Max contre Nick.* — 1913. Linder : *Max n'aime pas les chats.* — 1914. Linder : *Max illusionniste.* — 1914. Linder : *Max asthmatique.* — 1914. Linder : *Max veut grandir.*

3 novembre. — 1915. *Feuillade : Les Vampires :* 1.) La Tête coupée ; 2.) La bague qui tue ; 3.) Le cryptogramme rouge ; 4.) Le spectre ; 5.) L'évasion du mort ; 6.) Les yeux qui fascinent ; 7.) Satanas ; 8.) Le maître de la Foudre ; 9.) L'homme des poisons ; 10.) Les noces sanglantes.

4 novembre. 1920. Dreyer : *La quatrième alliance de Dame Marguerite.* — 5 novembre. 1922. Flaherty : *Nanouk.* — 6 novembre. 1923. Cruze : *La Caravane vers l'Ouest.* — 7 novembre. 1924. Wiene : *Les mains d'Orlac.* — 8 novembre. 1924. L'Herbier : *Feu Mathias Pascal.* — 9 novembre. 1926. Flaherty : *Moana.* — 10 novembre. 1929. Junghans : *Telle est la vie.* — 11 novembre. 1930. Clair : *Le million.* — 12 novembre. 1930. Pabst : *L'Opéra de Quat'Sous.* — 13 novembre. 1930. Lang : *Le Maudit.* — 14 novembre. 1931. Ekk : *Le chemin de la vie.* — 15 novembre. 1931. Fleming-Fairbanks : *Around the world in 80 minutes.* — 16 novembre. 1932. Renoir : *La chienne.* — 17 novembre. 1932. Clair : *A nous la liberté.* — 18 novembre. 1932. Pabst : *Tragédie de la Mine.* — 19 novembre. 1932. Hawks : *Scarface.* — 20 novembre. 1934. Vigo : *L'Atalante.* — 21 novembre. 1934. Renoir : *Toni.* — 22 novembre. 1934. Raizmann : *La dernière nuit.* — 23 novembre. 1938. Carné : *Quai des Brumes.* — 24 novembre. 1938. Donskoï : *Ma vie d'enfant.* — 25 novembre. 1939. Donskoï : *En gagnant mon pain.* — 26 novembre. 1940. Donskoï : *Et l'acier fut trempé.* — 29 novembre. 1945. Fernandez : *Maria Candelaria.* — 30 novembre. 1948. Flaherty : *Louisiana Story.*

Nous signalons à nos lecteurs la parution du catalogue annuel de LA LIBRAIRIE DE LA FONTAINE (13, rue de Médicis, Paris-8e), répertoire très complet de tous les ouvrages *anciens et modernes concernant* le cinéma.

PRIX DU NUMERO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros :

- France, Colonies .... 1.375 frs
- Etranger .... 1.800 frs

Abonnements 12 numéros :

- France, Colonies .... 2.750 frs
- Etranger .... 3.600 frs

★

Adresser lettres, chèques ou mandats aux « Cahiers du Cinéma » :

146, Champs-Elysées, PARIS (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

★

◇ CHANGEMENT D'ADRESSE : joindre 30 francs et l'ancienne adresse.

◇ POUR TOUS RENSEIGNEMENTS joindre un timbre pour la réponse.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1100. — Dépôt légal : 4e trimestre 1953.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS